

जीवनसंगिनी गुणवंती को

## विषय-सूची

### प्रस्तावना

#### पहला अध्याय

१—१६

#### नाटक की सैद्धांतिक समीक्षा

काव्य

काव्य के प्रकार : श्रव्य और दृश्य

श्रव्य काव्य और उसके प्रमुख भेद : गद्य तथा पद्य

हृदयकाव्य . रूपक—नाटक

संस्कृत नाटक, नाट्योत्पत्ति, संस्कृत नाटक के तत्त्व

यूनानी नाटक : तत्त्व

आधुनिक पाश्चात्य नाटक ।

#### दूसरा अध्याय

२०—४७

#### लोक नाटक

शिष्ट नाटक और लोक नाटक

अपभ्रंश-नाट्य-परम्परा : रास, फागु और चर्चरी

रासलीला

रामलीला

स्वांग या नौटंकी

कठपुतली

भवाई : गुजरात का लोक नाटक

यात्रा, गभोरा, कोतेनिया, झकिया नाट, तमाशा, ललित, गोघल, यक्षगान

लोक नाटकों की विशेषताएँ : विषय-वस्तु, रस, रंगमंच आदि ।

#### तीसरा अध्याय

४८—५०

#### पृष्ठ-भूमि और ब्रजभाषा नाटक

पृष्ठ-भूमि : अग्नेजो का आगमन, वैज्ञानिक साधनों का प्रचार,

नई शैक्षणिक व्यवस्था, सांस्कृतिक आन्दोलन

हिन्दी और गुजराती गद्य का प्रारम्भ

प्रारम्भिक नाटक साहित्य .

१७ वीं शती के नाटक

१८ वीं शती के नाटक

१९ वीं शती के नाटक : १९ वीं शती के ब्रजभाषा नाटक, ब्रजभाषा नाटकों के सामान्य लक्षण ।

## विषय-सूची

### प्रस्तावना

#### पहला अध्याय

१—१६

#### नाटक की सैद्धांतिक समीक्षा

काव्य

काव्य के प्रकार : श्रव्य और दृश्य

श्रव्य काव्य और उसके प्रमुख भेद : गद्य तथा पद्य

दृश्यकाव्य : रूपक—नाटक

संस्कृत नाटक, नाट्योत्पत्ति, संस्कृत नाटक के तत्त्व

यूनानी नाटक : तत्त्व

आधुनिक पाश्चात्य नाटक ।

#### दूसरा अध्याय

२०—४७

#### लोक नाटक

शिष्ट नाटक और लोक नाटक

अपभ्रंश-नाट्य-परम्परा : रास, फागु और चर्चरी

रासलीला

रामलीला

स्वांग या नौटकी

कठपुतली

भवाई : गुजरात का लोक नाटक

यात्रा, गभीरा, कीर्तनिया, अकिया नाट, तमाशा, सलित, गोघल, यक्षगान

लोक नाटकी की विशेषताएँ : विषय-वस्तु, रस, रंगमंच आदि ।

#### तीसरा अध्याय

४८—५०

#### पृष्ठ-भूमि और ब्रजभाषा नाटक

पृष्ठ-भूमि : अंग्रेजों का आगमन, वैज्ञानिक साधनों का प्रचार,

नई शैक्षणिक व्यवस्था, सांस्कृतिक आन्दोलन

हिन्दी और गुजराती गद्य का प्रारम्भ

प्रारम्भिक नाटक साहित्य :

१७ वीं शती के नाटक

१८ वीं शती के नाटक

१९ वीं शती के नाटक : १९ वीं शती के ब्रजभाषा नाटक, ब्रजभाषा नाटकों के सामान्य लक्षण ।

## चौथा अध्याय

५८—६१

हिन्दी गुजराती के छादि नाटक

हिन्दी नाटकों का प्रारम्भ शकुन्तला नाटक (१८६३)

गुजराती नाटकों का प्रारम्भ सप्तमी नाटक (१८५१)

निष्कर्ष ।

## पाँचवाँ अध्याय

६२

हिन्दी गुजराती नाटकों का वर्गीकरण

पौराणिक नाटक

ऐतिहासिक नाटक

सामाजिक नाटक

अन्य विषयक नाटक ।

## छठा अध्याय

६३—११५

पौराणिक नाटक

पौराणिक नाटकों का वर्गीकरण :

रामकथाश्रित पौराणिक नाटक

कृष्णकथाश्रित पौराणिक नाटक

अन्य कथाश्रित पौराणिक नाटक

१६०० से पूर्व और १६०० के पश्चात्

रामकथाश्रित नाटक हिन्दी-गुजराती सारास

कृष्णकथाश्रित नाटक हिन्दी गुजराती, सारास

अन्य कथाश्रित नाटक

हरिश्चन्द्र नाटक —

भारतेन्दु का सत्यहरिश्चन्द्र नाटक

रणछोडभाई का हरिश्चन्द्र नाटक

तुलना

हिन्दी के अन्य पौराणिक नाटक

गुजराती के अन्य पौराणिक नाटक

निष्कर्ष

समस्त हिन्दी-गुजराती पौराणिक नाटकोंकी तुलनात्मक आलोचना ।

## सातवाँ अध्याय

११६—१७६

ऐतिहासिक नाटक • १६०० से पूर्व

हिन्दी ऐतिहासिक नाटक

गुजराती ऐतिहासिक नाटक

प्रताप नाटक —

राधाकृष्णदास कृत 'महाराणा प्रतापसिंह' नाटक



गणपतराम राजाराम भट्ट कृत 'प्रताप नाटक'

तुलना

सारांश

१६०० के पश्चात्

हिन्दी नाटक

ध्रुवस्वामिनी नाटक

हिन्दी ध्रुवस्वामिनी नाटक

गुजराती ध्रुवस्वामिनी नाटक

तुलना

अन्य हिन्दी ऐतिहासिक नाटक

गुजराती नाटक

तुलनात्मक अध्ययन ।

आठवाँ अध्याय

१७७—२४८

सामाजिक नाटक

१६०० से पूर्व

हिन्दी सामाजिक नाटक

गुजराती सामाजिक नाटक

इन सामाजिक नाटकों की विशेषताएँ

१६०० के पश्चात्

हिन्दी सामाजिक नाटक

गुजराती सामाजिक नाटक

सामाजिक नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन ।

नवाँ अध्याय

२४९—२६२

अन्य विषयक नाटक

राजनैतिक एवं राष्ट्रीय विचारधारा के नाटक

ग्रामजीवन विषयक नाटक

हरिजनोद्धार सम्बन्धी नाटक

भूदान विषयक नाटक

जीवनी परक नाटक

प्रकीर्ण नाटक

प्रतीकवादी नाटक

दसवाँ अध्याय

२६३—२६६

एकांकी

पाश्चात्य एकांकी

एकांकी का स्वरूप

हिन्दी एकांकी

गुजराती एकांकी

हिन्दी-गुजराती एकांकियों का तुलनात्मक अध्ययन

पौराणिक एकांकी

ऐतिहासिक एकांकी

सामाजिक एकांकी

हास्य और व्यंग्यमूलक एकांकी

राजनैतिक समस्याओं से सम्बन्धित एकांकी

आर्थिक विषयों से सम्बन्धित एकांकी

राष्ट्रीय चेतना और एकांकी

अन्य विषयक एकांकी ।

गीति नाट्य

रेडियो नाटक ।

ग्यारहवाँ अध्याय

२६७—३२६

रंगमंच

इन्दरसभा

व्यावसायिक पारसी रंगमंच

बम्बई के रंगमंच पर हिन्दी-उर्दू का प्रारंभ

पारसी रंगमंच का मजिल भारतीय रूप

अन्य हिन्दी नाटक मंडलियों

अभिनेता

गुजराती रंगभूमि

रंगमंचीय नाटक लेखक

हिन्दी-उर्दू नाटककार

गुजराती नाटककार

रंगमंचीय नाटकों की विशेषताएँ

पृथ्वी थियेटर

व्यावसायिक रंगमंच

उपसंहार

परिशिष्ट—गुजराती नाटकों में “हिन्दी” प्रयोग

संदर्भ ग्रंथ-सूची

३२७—३३२

३३३—३३८

३३९—३४४

## प्रस्तावना

भारत अनेक वर्णों, वर्गों, धर्मों और भाषाओं का देश है। इसके बाह्य स्वरूप में नाना प्रकार की भिन्नताएँ और विचित्रताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। परन्तु इसका ग्राम्यतर रूप एक एवम् भ्रत है। इसकी सांस्कृतिक चेतना और रागात्मक भावना में पूर्ण अभिन्नता है। "भारतीय वाङ्मय अनेक भाषाओं में अभिव्यक्त एक ही विचार है।" इस सत्य का अनुसंधान करने की आकांक्षा विगत कुछ वर्षों से मेरे मन में जागी थी। सन् १९५७ में जब मैंने अपनी यह आकांक्षा अद्वैत गुरुवर डॉ० सोमनाथ जी गुप्त एम० ए० पी०एच० डी० के समक्ष प्रगट की तो उन्होंने इसका सहर्ष स्वागत किया और मुझे अपनी पी०एच० डी० की उपाधि के लिए इसी से सम्बन्धित 'हिन्दी और गुजराती नाट्य साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन' शीर्षक शोध प्रबन्ध प्रस्तुत करने का आदेश दिया। डाक्टर साहब की आज्ञा शिरोधार्य कर मैं अनुसंधान कार्य में जुट गया। यह प्रबन्ध उसी का फल है।

प्रस्तुत प्रबन्ध हिन्दी गुजराती साहित्य के तुलनात्मक अध्ययन का दूसरा प्रयास है। इसके पूर्व डॉ० जगदीश गुप्त का 'गुजराती और भजभाषा कृष्ण-काव्य का तुलनात्मक अध्ययन' नामक शोधग्रन्थ प्रकाशित हो चुका है। उसे ही आदर्श मानकर इस प्रबन्ध की रचना की गई है। मेरे शोध-कार्य में सर्वाधिक कठिनाई गुजराती नाटकों के अध्ययन में उपस्थित हुई। गुजराती में अत तक नाटक के उद्भव और विकास पर कोई प्रामाणिक ग्रन्थ प्रणीत नहीं हुआ है। इधर-उधर कुछ फुटकर लेख ही उपलब्ध होते हैं। हिन्दी में नाटक साहित्य पर कई शोध-ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं। दोनों भाषाओं के नाटकों की तुलना का यह प्रथम प्रयत्न है।

इस अध्ययन की काल-मर्यादा १९०० से १९६० ई० तक स्वीकार की गई है; परन्तु प्रतिपाद्य विषय के सातत्य-निर्वाह तथा नाट्य विकास की अक्षुण्ण धारा के रेखांकन के निमित्त १९०० ई० के पूर्व के हिन्दी-गुजराती नाटकों की विवेचना करना आवश्यक एवम् अनिवार्य प्रतीत हुआ है। अतएव दोनों भाषाओं के समग्र नाट्य साहित्य के अध्ययन को इस प्रबन्ध में समाविष्ट करना पड़ा है। भारतेन्दु-नर्मद-गुप्त के हिन्दी-गुजराती नाटकों का विवरण पूर्व-पीठिका के रूप में अंकित किया गया है। तदन्तर दोनों भाषाओं के अन्य सभी नाटकों का तुलनात्मक विवेचन एवम् विस्तरेण प्रस्तुत किया गया है।

प्रबन्ध का विषय अतिशय विस्तृत एवम् व्यापक है। विगत सौ वर्षों में हिन्दी और गुजराती में रचे गये नाटकों की संख्या बहुत ही अधिक है। इस प्रबन्ध में दोनों के समस्त नाटकों या नाटककारों पर विस्तारपूर्वक लिखने का अवकाश नहीं था। पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक इत्यादि आलोच्य नाट्य-विषयों में से प्रत्येक विषय पर गम्भीर एवम् व्यापक तुलनात्मक अध्ययन कर स्वतः प्रबंध की रचना की जा सकती है। इसी प्रकार दोनों भाषाओं के एकाकी नाटक और नाटककार भी तुलनात्मक अध्ययन के विषय हैं। मैंने अपने इस प्रबन्ध में अनावश्यक विस्तार से बचते हुए दोनों भाषाओं के सभी महत्वपूर्ण नाटकों का अध्ययन

ने १८६७ में और गुजराती में गणपतराम राजाराम भट्ट ने १८८३ में नाट्य रचना की। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र की गणपतराम राजाराम से उदयपुर में प्रथम भेंट हुई थी और भट्टजी ने अपना गुजराती 'प्रतापनाटक' उन्हें सुनाया था। भारतेन्दु ने उस नाटक से सम्बन्धित अपने हर्षोद्गार भट्टजी का पत्र द्वारा प्रेषित किये थे जो इस प्रबंध में अन्यत्र अंकित है। राधा-कृष्णदास को 'महाराजाप्रतापसिंह' नाटक लिखने में गणपतराम राजाराम भट्ट के गुजराती नाटक 'प्रताप' से भी बहुत कुछ सहायता मिली थी। इसका स्वीकार उन्होंने अपने नाटक के निवेदन में किया है। दोनों भाषा-प्रदेशों के साहित्यिक आदान प्रदान का यह एक सुन्दर उदाहरण है। दोनों भाषाओं के मूर्धन्य ऐतिहासिक नाटककारों को विशालदत्त प्रणीत 'देवीचन्द्रगुप्तम्' नाटक की खोज में नाट्य-लेखन की ओर प्रवृत्त किया। महाकवि जयशंकर-प्रसाद ने सन् १९३३ में 'ध्रुवस्वामिनी' की ओर कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी ने सन्-१९२६ में 'ध्रुवस्वामिनी देवी' की रचना की। यह कहना कि 'श्री कन्हैयालाल मुंशी का 'ध्रुवस्वामिनी नाटक' प्रसाद की 'ध्रुवस्वामिनी के सोलह वर्ष पश्चात् प्रकाशित हुआ' ठीक नहीं है। दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक धारा व नाटककारों में जयशंकरप्रसाद का स्थान अन्यत्र है।

प्रस्तुत प्रबंध का आठवाँ अध्याय सामाजिक नाटकों से सम्बन्धित है। दोनों भाषाओं के समस्त नाटकों में अधिक संख्या सामाजिक नाटकों की है। इसमें कई प्रकार के नाटकों का समावेश हुआ है। यथा समस्या प्रधान नाटक, प्रहसन, प्रेममूलक नाटक आदि। हिन्दी और गुजराती के सामाजिक नाटकों की विषय वस्तु और शिल्प शैली में अद्भुत समानता है। हिन्दी में समस्या नाटकों के प्रारम्भकर्ता और पुरस्कर्ता लक्ष्मीनारायण मिश्र हैं। गुजराती में उनकी तरह एक ही विषय—'सर्वस' को लेकर कई बहुमकी नाटक किसी ने नहीं लिखे। महा रमणभाई नीलकण्ठ वृत्त 'राईनो पवत' उत्कृष्ट नाटक के रूप में विशेष उल्लेखनीय है।

नवें अध्याय में उन सभी नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है जो उपरिनिर्दिष्ट विषयों के अतर्गत समाविष्ट नहीं होते। जीवनीपरक और प्रतीकवादी नाटक भी इसी अध्याय में विवेचित हैं।

दसवाँ अध्याय हिन्दी-गुजराती एकांकियों का है। दोनों भाषाओं के सभी पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक एवं अन्य विषयक एकांकियों का तुलनात्मक अध्ययन इस अध्याय में प्रस्तुत किया गया है। हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक और वैदिक नाटक भी इसी अध्याय के अतर्गत समीक्षित हैं।

का गुजराती रूपान्तर 'लक्ष्मी नाटक' (१८५१) है। इसके रूपान्तरकार कवि दलपतराम हैं। दोनों नाटकों के कथानक पौराणिक हैं। यहाँ यह स्मरणीय है कि गुजराती नाटक का जन्म हिन्दी नाटक से चारह वर्ष पूर्व हुआ। इस दृष्टि से गुजराती नाटक अग्रज है।

पाँचवाँ अध्याय नाटकों के वर्गीकरण से सम्बन्धित है। नाटकों के विकासक्रम की दृष्टि से हिन्दी में सर्वप्रथम भारतेन्दु युग आता है। तदन्तर द्विवेदीयुग, प्रसादयुग आदि का आगमन होता है। गुजराती में नर्मदयुग से अर्वाचीन नाटकों का प्रारम्भ होता है। उसके पश्चात् गोवर्धनयुग, गांधीयुग आदि आते हैं। मेरा विचार आलोच्य दोनों भाषाओं के नाटकों का उपर्युक्त युगों के आधार पर वर्गीकरण कर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने का था। परन्तु अधिकांश नाटकों का अध्ययन करने के बाद मुझे यह अनुभव हुआ कि हिन्दी और गुजराती में इस वर्गीकरण में न रचनाकाल की दृष्टि से कोई समानता है और न हर युग की कृतियों एवम् कृतिकारों की प्रवृत्ति तथा प्रकृति में ही साम्य है। विषय की दृष्टि से दोनों भाषाओं के इन नाटकों का अध्ययन करने पर मुझे अनेक समानताएँ स्पष्ट दृष्टिगत हुईं। अतः मैंने आलोच्य नाटकों का वर्गीकरण विषयों के आधार पर किया और उसी क्रम से तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया। वह वर्गीकरण इस प्रकार है—

- (१) पौराणिक नाटक
- (२) ऐतिहासिक नाटक
- (३) सामाजिक नाटक
- (४) अन्य विषयक नाटक

छठे अध्याय में हिन्दी और गुजराती के समस्त पौराणिक नाटकों का अध्ययन है। इसे विशेष विश्लेषणात्मक बनाने के निमित्त कथानकों के आधार पर पौराणिक नाटकों को तीन भागों में विभक्त कर दिया है (१) रामकथाश्रित (२) कृष्णकथाश्रित और (३) अन्य कथाश्रित। इसी क्रम से समस्त हिन्दी और गुजराती के पौराणिक नाटकों की विवेचना की गई है। यहाँ एक बात उल्लेखनीय है। सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की पौराणिक कथा ने अधिकांश भारतीय भाषाओं के नाटककारों को आकृष्ट किया है। हिन्दी में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का 'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८७५) और गुजराती में दीवान बहादुर रणछोडभाई उदयराम का 'हरिश्चन्द्र नाटक' (१८७१) उपलब्ध होता है। भारतेन्दु का नाटक संस्कृत नाटक 'चंडकौशिक' का और रणछोडभाई का नाटक एक तमिल नाटक के अंग्रेजी अनुवाद का रूपांतर है। गुजराती 'हरिश्चन्द्र' का प्रणयन हिन्दी नाटक से चार वर्ष पूर्व हुआ है। इसलिए डॉ० दशरथ श्रोभा का यह कथन कि "(भारत की) अन्य भाषाओं के नाटककारों ने इसकी (भारतेन्दु कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र' की) अभिनेयता पर रीझकर अपनी-प्रपनी भाषाओं में इसका रूपांतर कर डाला" युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। हरिश्चन्द्र सम्बन्धी गुजराती और बगला नाटक हिन्दी 'सत्य हरिश्चन्द्र' से पूर्व प्रणीत हुए। उनका शैली शिल्प भी स्वतंत्र है। पौराणिक धारा में राम और कृष्ण कथाश्रित हिन्दी नाटकों की संख्या गुजराती में अधिक है। दोनों भाषाओं में अन्य कथाश्रित नाटक काफी संख्या में हैं। बन्हेयालाल मुंशी के पौराणिक नाटक इस धारा में विशिष्ट स्थान के अधिकारी हैं।

सातवें अध्याय में हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। गुजराती की अपेक्षा हिन्दी में बहुत ही अधिक संख्या में ऐतिहासिक नाटक लिखे गए हैं। महाराणा प्रतापसिंह से संबंधित हिन्दी में राधाकृष्णदास

प्रस्तुत किया है। उनकी समान प्रवृत्तियों और प्रेरणाओं का निर्देश किया है और असमानताओं का भी उल्लेख किया है। तदुपरांत हिन्दी गुजराती के महत्त्वपूर्ण नाटककारों की विशिष्टताओं का स्वतंत्र निरूपण भी किया गया है। ग्रन्थ के आकाङ्क्ष-विस्तार के अन्त में कतिपय अत्यन्त सामान्य कोटि की महत्त्वहीन रचनाओं को छोड़ दिया है। यहाँ यह निवेदन है कि इस प्रबन्ध में मेरा विशेष ध्यान दोनों भाषाओं के आलोच्य नाटकों की प्रमुख प्रवृत्तियों, समस्याओं और विकास रेखाओं का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने पर केन्द्रित रहा है। निम्नोक्त एव निष्कर्षों पर पहुँचने में मैंने यथाशक्ति तटस्थ एवम् निस्वार्थ रहने का प्रयास किया है।

प्रस्तुत प्रबन्ध ग्यारह अध्यायों में विभाजित है।

पहला अध्याय नाटक की सैद्धांतिक समीक्षा से सम्बन्धित है। इसमें काव्य, नाट्य के प्रकार, द्रव्य काव्य और शब्द काव्य, दृश्य काव्य अर्थात् रूपक के भेद, नाटक के लक्षण इत्यादि की मीमांसा की गई है। फिर संस्कृत यूनानी, अंग्रेजी आदिके नाट्य लक्षणों का इसलिए निरूपण किया गया है कि उनके आधार पर प्रस्तुत प्रबन्ध के नाट्य-साहित्य की समालोचना की जा सके।

दूसरे अध्याय में 'नाटक' के आयरुप 'लोकनाटक' का विवरण और विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। सर्वप्रथम अपभ्रंश नाट्य परम्परा के 'रास', 'कागु' और 'चर्चरी' की शिल्प विधियों और लक्षणों की स्पष्टता करके उनसे सम्बन्धित आधुनिक लोकनाटकों की व्याख्या की गई है। इसमें यह विशेष रूप से निर्देश किया गया है कि तैरहवीं शती में विरचित 'अपभ्रंश रास' हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं से सम्बन्धित हैं। वह रास परम्परा आज तक अनुष्ण रूपेण चली आ रही है। गुजरात में रास गरवे, राजस्थान के घुमर और रास तथा व्रजभूमि के लीला नाटक इसी परम्परा के अवशिष्ट रूप हैं। इसी अध्याय में लोकनाटक और शिष्टनाटक का भेद भी स्पष्ट किया गया है। तदन्तर हिन्दी के लोकनाटक राम-लीला, रासलीला तथा स्वांग और गुजराती के लोकनाटक भवाई का विषय, शिल्प, शैली इत्यादि का तुलनात्मक विवरण प्रस्तुत किया गया है। अन्त में कठपुतली, याना, गभीरा, अकियाताट, तमाशा, यक्षगान आदि अन्य भारतीय लोकनाटकों का संक्षिप्त परिचय दिया गया है।

तीसरा अध्याय व्रजभाषा नाटकों से सम्बन्धित है। इसमें सबसे पहले ऐतिहासिक पृष्ठभूमि दी गई है। भारत में अंग्रेजी शासन के सुदृढ़ होने के पश्चात् १९ वीं शती की हमारी राजनैतिक, सांस्कृतिक और शैक्षणिक परिस्थितियों का अवलोकन कर इस नवीन वायुमंडल में दोनों भाषाओं के गद्य विकास की तय रेखा इस अध्याय में प्रकट की गई है। इस अनुकूल स्थिति के कारण हिन्दी और गुजराती नाटकों को पनपने का जो सुअवसर प्राप्त हुआ उसका सकेत करते हुए, रीवां नरेश महाराजा विदेनारायसिंह जी कृत 'आनंद रघुनन्दन', भारतेन्दु के पिता गिरधरदास कृत 'नहुष' और काशी नरेशाश्रित कवि गणेशकृत 'प्रद्युम्नविजय' का संक्षेप में परिचय दिया गया है। समस्त व्रजभाषा नाटकों के सामान्य लक्षणों का निर्देश कर इन 'लीलाशैली' के नाटकों को 'आधुनिक हिन्दी नाटकों के पूर्व रूप' माना गया है। यहाँ यह ज्ञात होता है कि गुजराती में इस काल में कोई साहित्यिक नाटक नहीं रचा गया। केवल 'भवाई वेशो' का ही प्रचार रहा।

चौथा अध्याय हिन्दी और गुजराती के आदि नाटकों के तुलनात्मक अध्ययन से सम्बन्धित है। खड़ी बोली हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक राजा लक्ष्मणसिंह द्वारा अनूदित 'शकुन्तला' नाटक (१८६३) है। गुजराती में जो पहला नाटक उपलब्ध होता है वह एक यूनानी नाटक

का गुजराती रूपान्तर "लक्ष्मी नाटक" (१८५१) है। इसके रूपान्तरकार कवि दलपतराम है। दोनों नाटको वे कथानक पौराणिक हैं। यहाँ यह स्मरणीय है कि गुजराती नाटक का जन्म हिन्दी नाटक से बारह वर्ष पूर्व हुआ। इस दृष्टि से गुजराती नाटक अग्रज है।

पाँचवा अध्याय नाटकों के वर्गीकरण से सम्बन्धित है। नाटकों के विकासक्रम की दृष्टि से हिन्दी में सर्वप्रथम भारतेन्दु युग आता है। तदन्तर द्विवेदीयुग, प्रसादयुग आदि का आगमन होता है। गुजराती में नर्मदयुग से अर्वाचीन नाटकों का प्रारम्भ होता है। उसके पश्चात् गोवर्धनयुग, गंधीयुग आदि आते हैं। मेरा विचार आलोच्य दोनों भाषाओं के नाटकों का उपयोग युगों के आधार पर वर्गीकरण कर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने का था। परन्तु अधिकांश नाटकों का अध्ययन करने के बाद मुझे यह अनुभव हुआ कि हिन्दी और गुजराती के इन वर्गीकरण में न रचनाकाल की दृष्टि से कोई समानता है और न हर युग की कृतियों एवम् कृतिकारों की प्रवृत्ति तथा प्रकृति में ही साम्य है। विषय की दृष्टि से दोनों भाषाओं के इन नाटकों का अध्ययन करने पर मुझे अनेक समानताएँ स्पष्ट दृष्टिगत हुईं। अतः मैंने आलोच्य नाटकों का वर्गीकरण विषयों के आधार पर किया और उसी क्रम से तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया। वह वर्गीकरण इस प्रकार है—

- (१) पौराणिक नाटक
- (२) ऐतिहासिक नाटक
- (३) सामाजिक नाटक
- (४) अन्य विषयक नाटक

छठे अध्याय में हिन्दी और गुजराती के समस्त पौराणिक नाटकों का अध्ययन है। इसे विशेष विश्लेषणात्मक बनाने के निमित्त कथानकों के आधार पर पौराणिक नाटकों को तीन भागों में विभक्त कर दिया है (१) रामकथाश्रित (२) कृष्णकथाश्रित और (३) अन्य कथाश्रित। इसी क्रम से समस्त हिन्दी और गुजराती के पौराणिक नाटकों की विवेचना की गई है। यहाँ एक बात उल्लेखनीय है। सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की पौराणिक कथा ने अधिकांश भारतीय भाषाओं के नाटककारों को आकृष्ट किया है। हिन्दी में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का 'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८७५) और गुजराती में दीवान बहादुर रणछोडभाई उदयराम का 'हरिश्चन्द्र नाटक' (१८७१) उपलब्ध होता है। भारतेन्दु का नाटक संस्कृत नाटक 'चंडकोशिक' का और रणछोडभाई का नाटक एक तमिल नाटक के अंग्रेजी अनुवाद का रूपांतर है। गुजराती 'हरिश्चन्द्र' का अध्ययन हिन्दी नाटक से चार वर्ष पूर्व हुआ है। इसलिए डॉ० दशरथ मोक्षा का यह कथन कि "(भारत की) अन्य भाषाओं के नाटककारों ने इसकी (भारतेन्दु कृत 'सत्यहरिश्चन्द्र' की) अभिनेयता पर रीझकर अपनी-अपनी भाषाओं में इसका रूपांतर कर डाला" युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। हरिश्चन्द्र सम्बन्धी गुजराती और बंगला नाटक हिन्दी 'सत्य हरिश्चन्द्र' से पूर्व प्रणीत हुए। उनका शैली शिल्प भी स्वतंत्र है। पौराणिक धारा में राम और कृष्ण कथाश्रित हिन्दी नाटकों की संख्या गुजराती से अधिक है। दोनों भाषाओं में अन्य कथाश्रित नाटक काफी संख्या में हैं। बन्हेयालाल मुंशी के पौराणिक नाटक इस धारा में विशिष्ट स्थान के अधिकारी हैं।

सातवें अध्याय में हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। गुजराती की अपेक्षा हिन्दी में बहुत ही अधिक संख्या में ऐतिहासिक नाटक लिखे गए हैं। महाराणा प्रतापसिंह से संबंधित हिन्दी में राधाकृष्णदास

ने १८६७ में और गुजराती में गणपतराम राजाराम भट्ट ने १८८३ में नाट्य रचना की। भारतेन्दु वाङ्मय हरिश्चन्द्र की गणपतराम राजाराम से उदयपुर में प्रत्यक्ष भेंट हुई थी और भट्टजी ने अपना गुजराती 'प्रतापनाटक' उन्हें सुनाया था। भारतेन्दु ने उस नाटक से सम्बन्धित अपने हर्षोद्गार भट्टजी को पत्र द्वारा प्रेषित किये थे जो इस प्रबन्ध में अन्यत्र अंकित हैं। राधा-कृष्णदास को 'महाराजाप्रतापसिंह' नाटक लिखने में गणपतराम राजाराम भट्ट के गुजराती नाटक 'प्रताप' से भी बहुत कुछ सहायता मिली थी। इसका स्वीकार उन्होंने अपने नाटक के निवेदन में किया है। दोनों भाषा-प्रदेशों के साहित्यिक आदान प्रदान का यह एक सुन्दर उदाहरण है। दोनों भाषाओं के मूर्द्धन्य ऐतिहासिक नाटककारों को विशाखदत्त प्रणीत 'देवीचन्द्रगुप्तम्' नाटक की खोज ने नाट्य-लेखन की ओर प्रवृत्त किया। महाकवि जयशंकर-प्रसाद ने सन् १९३३ में 'ध्रुवस्वामिनी' की और कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी ने सन्-१९२६ में 'ध्रुवस्वामिनी देवी' की रचना की। यह कहना कि 'श्री कन्हैयालाल मुंशी का 'ध्रुवस्वामिनी नाटक' प्रसाद की 'ध्रुवस्वामिनी' के सोलह वर्ष पश्चात् प्रकाशित हुआ' ठीक नहीं है। दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक धारा के नाटककारों में जयशंकरप्रसाद का स्थान प्रथमतः है।

प्रस्तुत प्रथम का आठवाँ अध्याय सामाजिक नाटकों से सम्बन्धित है। दोनों भाषाओं के समस्त नाटकों में अधिक संख्या सामाजिक नाटकों की है। इसमें कई प्रकार के नाटकों का समावेश हुआ है। यथा: समस्या प्रधान नाटक, प्रहसन, प्रेममूलक नाटक आदि। हिन्दी और गुजराती के सामाजिक नाटकों की विषय वस्तु और शैली दोनों में अद्भुत समानता है। हिन्दी में समस्या नाटकों के प्रारम्भकर्ता और प्रोत्कर्ता लक्ष्मीनारायण मिश्र हैं। गुजराती में उनकी तरह एक ही विषय—'सैंक्स' को लेकर कई बहुअंकी नाटक किसी ने नहीं लिखे। यहाँ रमणभाई नीलकण्ठ कृत 'राईनी पर्वत' उल्लेख्य नाटक के रूप में विशेष उल्लेखनीय है।

नवें अध्याय में उन सभी नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है जो उपरिनिर्दिष्ट विषयों के अतर्गत समाविष्ट नहीं होते। जीवनीपरक और प्रतीकवादी नाटक भी इसी अध्याय में विवेचित हैं।

दसवाँ अध्याय हिन्दी-गुजराती एकांकियों का है। दोनों भाषाओं के सभी पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक एवम् अन्य विषयक एकांकियों का तुलनात्मक अध्ययन इस अध्याय में प्रस्तुत किया गया है। हिन्दी और गुजराती के गीति-नाट्य और रेडियो नाटक भी इसी अध्याय के अतर्गत समीक्षित हैं।

ग्यारहवाँ अध्याय 'रंगमंच' से सम्बन्धित है। समस्त आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं में बंगला का रंगमंच सबसे प्राचीन एवम् अत्यंत समृद्ध है। २७ नवम्बर १७६५ के रोज़ हेरेसिम लेरेडेफ नामक रूसी यात्री ने कलकत्ता में एक नाट्यगृह स्थापित कर बंगाली पुरुषों और स्त्रियों की सहायता से 'छदयेशी' नामक बंगला भाषा का नाटक खेला। तत्पश्चात् सन् १८५२ में कनिषथ पारसी नवयुवकों ने बंबई में अव्यावसायिक पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों की स्थापना की और शौकिमा तीर पर पश्चिमी ढंग के अप्रेजी के साथ पारसी मिश्रित गुजराती के भी नाटक खेलने शुरू किये। इसी प्रवृत्ति ने आगे जाकर अत्यंत व्यापक रूप ग्रहण किया और कई व्यावसायिक पारसी नाटक मंडलियाँ अस्तित्व में आईं। इस पारसी रंगमंच का सबसे पश्चिमी रंगमंच से है। यह वस्तुतः गुजराती रंगमंच है जिसका



प्रारम्भ गुजराती भाषी पारसी सज्जनों ने किया। बंबई में इस पारसी-गुजराती रगमच पर हिन्दी-उर्दू नाटकों का सर्वप्रथम अभिनय १८७१ में प्रारम्भ हुआ और कालान्तर में उसने स्थित भारतीय रूप ग्रहण किया। इसी पारसी गुजराती रगमच का इतिहास हिन्दी व्यावसायिक रगमच का इतिहास है। “हिन्दी का अपना कोई रगमच नहीं है।”

लखनऊ में अमानत कृत ‘इन्दर सभा’ ने सन् १८५३ ई० में अपना विशिष्ट रगमच सजा किया जिसकी विशद विवेचना इसी अध्याय में की गई है। हिन्दी विद्वानों का यह ध्यान कि ‘इन्दर सभा (१८५३) को देखकर बंबई के वतिपय उत्साही पारसी सज्जनों ने एक थियेट्रिकल कंपनी खोलने का संकल्प किया’ युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। वस्तुतः बंबई के यूरोपियन अफमरों के मनोरंजनार्थ खोले गये ड्रामेटिक क्लबों तथा परदेशों से आने वाली नाटक कंपनियों की देखादेखी पारसी युवकों ने १८५२ में शौकिया नाटक मंडलियाँ खोली थी जिसका उत्प्रेल ऊपर हो चुका है। इस विषय से संबंधित प्रचुर प्रामाणिक सामग्री इस अध्याय में प्रस्तुत की गई है।

हिन्दी नाट्य साहित्य के लगभग सभी शोध प्रबंधों में यह निर्देश है कि ‘पेस्तनजी फरामजी ने १८७० ई० के आसपास बंबई में ‘ओरिजिनल थियेट्रिकल कंपनी’ नामक सबसे पहली पारसी नाटक मंडली खोली।’ यह स्थापना पुन विचारणीय है। बंबई की सबसे पहली नाटक मंडली ‘विक्टोरिया’ थी जिसकी स्थापना सन् १८६७-६८ में हुई थी और जिसके मालिक थे दादाभाई रतनजी ठूठी और खुरशीद बालीवाला, मेरवानजी बालीवाला, पेस्तनजी फरामजी मादन आदि उसके अभिनेता थे। ‘ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली’ (न कि ओरिजिनल थियेट्रिकल कंपनी) की स्थापना १८७४-७५ के आस-पास हुई थी। इस कंपनी के मालिक दादाभाई ठूठी के अवसान (१८७६) के पश्चात् पेस्तनजी फरामजी मादन इसके स्वामी बने थे। खुरशीद बालीवाला सन् १८८१ में (विक्टोरिया) के मालिक हुए।

बंबई और गुजरात के पारसी-गुजराती अभिनेतागण, दिग्दर्शक, लेखक और कंपनियों के मालिक आदि से प्रत्यक्ष मिलकर पारसी-गुजराती और हिन्दी-उर्दू रगमच के बारे में जो साहित्य एकत्रित किया गया है वह सर्वथा मौलिक है। उसे सर्वप्रथम इस प्रबंध में प्रस्तुत किया गया है। संभवत इस दिशा में यह पहला प्रयास है। बंबई, गुजरात और महाराष्ट्र में ‘इन्दर सभा’ की लोकप्रियता पर इसी अध्याय में प्रकाश डाला गया है। तदंतर हिन्दी और गुजराती के प्रमुख रगमचीय नाटक लेखकों का परिचय दिया गया है और पेशेवर और शौकिया नाटक मंडलियों की भी चर्चा की गई है। अंत में रगमचीय नाटकों की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए ‘पृथ्वी थियेटर’ का पुष्पस्मरण कर इस अध्याय की समाप्ति की गई है।

‘उपसंहार’ में समस्त प्रबंध का सिद्धान्तोक्त है। परिशिष्ट में गुजराती नाटकों में प्रयुक्त कुछ “हिन्दी” शब्दों की प्रस्तुत किया गया है।

इस प्रबंध को तैयार करने में मुझे सर्वाधिक सहायता अपने शिष्य गुरुवर डॉ० सोमनाथ जी गुप्त से प्राप्त हुई है। उन्हीं की कृपा का यह फल है। उन्होंने सर्वप्रथम मेरा मार्ग-प्रदर्शन किया है। जयपुर का उनका व्यक्तिगत पुस्तकालय तो मेरा अपना निजी पुस्तकालय ही बन गया था। मैं किन शब्दों में उनसे प्रति अपनी कृतज्ञता प्रकट करूं? उनका श्रुण से उद्ग्रहण होना मेरे लिए बड़ा ही सम्भव नहीं है। ‘रगमच’ शीर्षक अध्याय के लिए नटाचार्य श्री जयशंकरभाई ‘सुंदरी’, श्री जयवतभाई ठाकर, श्री भूतजीभाई शाह तथा श्री रमणिक-

लालभाई दलाल का विशेष आभारी हूँ। अपने शोधकार्य में मुझे श्री उमाशंकर जोशी, श्री रसिकलाल छोटालाल पारीख, श्री रा० व० आठवले, श्री एफ० सी० दावर, श्री मसीहुज्जमाँ आदि अनेक विद्वानों का पूर्ण सहयोग प्राप्त हुआ है। इसके लिए मैं उनसे प्रति श्रुत करण से अपनी कृतज्ञता प्रगट करता हूँ।

गुजरात विद्यासभा पुस्तकालय, गुजरात विद्यापीठ पुस्तकालय, माणिकलाल जेठालाल पुस्तकालय, गुजरात विद्यापीठ कापी राइट विभाग, एल० डी० आर्ट्स कॉलिज लायब्रेरी आदि के पुस्तकाध्यक्षों के प्रति यहाँ आभार प्रदर्शन करता हूँ जिन्होंने मुझे अप्राप्य एवं प्रमूर्त्य पुस्तकें देकर मेरी सहायता की। यदि उनकी कृपा प्राप्त नहीं होती तो यह प्रबन्ध समाप्त नहीं हो पाता। अतः मैं उन सभी महानुभावों का हृदय से उपकार मानता हूँ जिन्होंने प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से मुझे सहयोग प्रदान करने की कृपा की है।

—रणधीर उपाध्याय

## पहला अध्याय

# नाटक की सैद्धान्तिक समीक्षा

## काव्य

समस्त चराचर जगत् मे मनुष्य ही एक ऐसा प्राणी है जिसमे सत् असत् का विवेक रहता है। उसमे मनन करने की क्षमता है। 'मनन करे वही मनुष्य।' 'मनुष्य' शब्द मे ही मनन की श्रिया निहित है। इस विवेकशील, प्रज्ञावान् मनुष्य को हमारे मनोपियो ने सर्व-श्रेष्ठ प्राणी उद्घोषित किया है "न मानुषात् श्रेष्ठतरम् हि किञ्चित्।" मनुष्य मस्तिष्क एव हृदय से समुत्त है। अरन मस्तिष्क की उर्वरा शक्ति द्वारा मानव ने ज्ञान विज्ञान के विविध विषयो का आविष्कार किया। उन्हे लिपिबद्ध किया। ज्ञान विज्ञान की सभी शाखाओ से सम्पन्नित साहित्य को 'ज्ञानलक्षी साहित्य' कहते है। यहाँ 'साहित्य' शब्द बडे ही व्यापक अर्थ मे प्रयुक्त हुआ है। इस साहित्य का कार्य मानव को शिक्षा देना, ज्ञान देना और विविध विषयो से परिचित कराना है। इसमे स्थूल उपयोगितावादी दृष्टि है। हृदय के कोमल भावो की कनारमय अभिव्यक्ति भावलक्षी साहित्य के अन्तर्गत आती है। भावलक्षी साहित्य का उद्देश्य अलौकिक आनन्द की उपलब्धि कराना है। यह भौतिक लाभालाभ के परे की वस्तु है। प्रसिद्ध पाश्चात्य समीक्षक द क्विन्सी (De Quincey) का उल्लेख करते हुए आर० ए० स्कॉट जेम्स ने अपने समीक्षा ग्रन्थ (The Making of Literature) में साहित्य के दो विभाग किये है 'ज्ञानलक्षी साहित्य और भावलक्षी साहित्य'। ज्ञानलक्षी साहित्य के अन्तर्गत दर्शन, धर्मशास्त्र, विज्ञान, अर्थशास्त्र, राजनीति, इतिहास, जीवनचरित्र, आदि कई विषयो के ग्रन्थ सम्मिलित किय जाते है। हमारा जिस साहित्य से सम्बन्ध है वह भावलक्षी साहित्य है। इसी भावलक्षी साहित्य के विशिष्ट अर्थ मे 'साहित्य' शब्द का प्रयोग यहाँ किया गया है। इसी साहित्य को द क्विन्सी 'Literature' कहता है। हमारा भी इसी साहित्य (Literature) से सम्बन्ध है।

'साहित्य' शब्द संहृत के 'सहित' शब्द से बना है जिसका अर्थ है 'साथ-साथ'। सहित रहने का भाव 'साहित्य' शब्द मे निहित है सहितस्य भाव साहित्यम्। अलंकार

- 1 The main distinction is that laid down by De Quincey between the 'Literature of Knowledge' and the 'Literature of Power' the function of the first being to teach, the function of the second to move

All that is literature seeks to communicate power, all that is not literature to communicate knowledge

—'The Making of Literature' R. A Scott James, Ed 1946, P 22

शास्त्र में शब्द और अर्थ के साथ-साथ रहने के भाव को 'साहित्य' कहा है। कुतब ने अपने ग्रंथ 'वयोक्तिजीवितम्' में कहा है—

साहित्यमनयोः शोभाशालिता प्रति काव्यसौ ।

अन्यूनानतिरिक्तत्वमनोहारिण्यवस्थिति ॥१ : १७॥

अर्थात् जिसमें शब्द और अर्थ, दोनों की न्यूनता और आधिक्य से रहित, परस्पर स्पष्टपूर्वक मनोहारिणी, स्लाघनीय स्थिति हो वह 'साहित्य' है। ✓

भामह ने 'वाक्यालंकार' में 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' (१ १६) कहकर काव्य की यही परिभाषा दी है जो साहित्य की है। मस्कृत में साहित्य और काव्य शब्द बहुधा समान अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। भर्तृहरि के प्रसिद्ध श्लोक "साहित्य संगीत कला विहीन" में 'साहित्य' को काव्य का ही समानार्थक शब्द माना है। 'साहित्यदर्पण', 'काव्यप्रकाश' आदि ग्रंथों के नामों से भी इस बात की पुष्टि होती है। डा० भगवानदास ने अपने 'रस-मीमांसा' में एक स्थान पर उल्लेख किया है कि "बिना विशेषण के 'साहित्य' शब्द जग कहा जाता है तब प्रायः उसका अर्थ 'काव्य साहित्य' ही समझा जाता है।" इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'साहित्य' शब्द 'काव्य' का ही बोधक है।

काव्य में शब्द और अर्थ संपृक्त रहते हैं। परन्तु ऐसा कोई सार्थक वाक्य हो ही नहीं सकता जिसमें शब्द और अर्थ साथ-साथ न हों। सभी वाक्यों को काव्य नहीं कहा जा सकता। इसीलिए भामह और मम्मट की केवल शब्दार्थ के समवाय रूप-काव्य की परिभाषा की प्रालोचना करते हुए 'रसगोधरकर' पंडित जगन्नाथ ने उस रचना को काव्य माना है जिसमें रमणीयता उत्पन्न करने में शब्द और अर्थ एक-दूसरे से स्पष्ट करते हुए साथ-साथ आगे बढ़ें। वालिदास ने इसी शब्द और अर्थ के मयोग की तुलना पार्वती और परमेश्वर के सयोग के साथ की है

वागर्थाविध सम्पृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये ।

जगत पितरौ शब्दे पार्वतीपरमेश्वरौ ॥'

और आत्मा, शब्द और अर्थ यहाँ-वहाँ, सर्वत्र सुदृढ़ रूप से साथ-साथ चलते हैं।<sup>१</sup> कविता उत्तमोत्तम शब्दों का उत्तमोत्तम क्रम-विधान है।<sup>२</sup> इस प्रकार काव्य की परिभाषा देते हुए कोलरिज ने अभिव्यक्ति तत्त्व को प्रधानता दी है।

संस्कृत साहित्य में साहित्य की आत्मा का उद्घाटन करने के लिए अलंकार, वक्रोक्ति, रीति, ध्वनि आदि संप्रदाय सचेष्ट रहे पर साहित्यदर्पणकार कविराज विश्वनाथ ने संस्कृत के इन सभी संप्रदायों के काव्यलक्षणों का सार लेकर अतिव्याप्ति दोष से बचकर यह कहा है कि 'रसात्मक वाक्य काव्य' है।<sup>३</sup> अग्निपुराण भी रस को काव्य की आत्मा मानता है।<sup>४</sup> भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में रस को ही काव्य का आत्मतत्त्व माना है और रस की विषाद विवेचना प्रस्तुत की है। 'रस' आनन्दरूप है। रसानुभूति आनन्दानुभूति है। काव्य के पढ़ने, सुनने या उसका अभिनय देखने पर विभावादि के संयोग से निष्पन्न होने वाली आनन्द-आत्मक चित्तवृत्ति ही रस है। यह रस अलंकार एवं अलौकिक है। इसीलिए रसानन्दन को ब्रह्मानन्द-सहोदर कहा है। 'रसो वै सः' कहकर तैत्तिरीय उपनिषद् में ब्रह्म को ही आनन्द या रस-रूप माना है। रसोपलब्धि—आनन्दोपलब्धि ही काव्य का प्रयोजन है। जिन स्थायी भावों के भार से मनुष्य-जाति संश्रस्त रहती है, कवि उन्हीं भावों को अपने काव्य द्वारा भावक, प्रमाता के लिए आस्वाद्य बनाता है। साधारणीकृत होकर कवि संविद भावक सविद बनता है।<sup>५</sup> रस का अस्तित्व भावक में ही है। कवि में भी भावक विद्यमान है। कवि वासदायी स्थायी भावों को रसनिष्पत्ति की प्रक्रिया द्वारा आनन्दरूप बनाता है। इसलिए युगों से मानव-जाति कवि की पूजा करती चली आ रही है। कवि कान्तदर्शी होता है : "कवयः क्रान्तदर्शिनः"। उसकी सवेदन-शक्ति इतनी पैनी होती है कि वह भागत के साथ-अनागत को भी दूर से ही पर्य लेता है। कवि की अनुभूतियों में जीवन का रस और उसकी अभिव्यंजना में स्वानुभूत सौन्दर्य की आत्मा रहती है। इसीलिए तो कवि अमिट सौन्दर्य की सृष्टि करता है। यही अमिट सौन्दर्य काव्य को अमरता प्रदान करता है। 'उत्तररामचरित' के प्रारम्भ में भवभूति प्रार्थना करते हैं—'अमृत-स्वरूप आत्मा की कला वाग्देवी को हम प्राप्त करें।' [वन्दे देवतां वाचममृतामात्मनः कलाम्।<sup>६</sup>] यहाँ काव्य की अमरता को दृष्टि-समक्ष रख-कर काव्य को 'आत्मा की कला' कहा है। अचार्य आनन्दशंकर बापुभाई ध्रुव भी काव्य को 'आत्मा की अमर कला' कहते हैं।<sup>७</sup> आत्मा की यह अमर कला हमें अपने क्षुद्र स्वार्थों से मुक्त कर प्राणिमान के दुःख-सुख, राग-विराग, आह्लाद-आमोद को अपने-पाने की चेतना प्रदान करती है। हम प्राणिमान के साथ आत्मीयता का भाव अनुभव करने लगते हैं। गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ठाकुर ठीक ही कहते हैं कि "साहित्य-साधना नितिलिख विश्व के साथ 'एकत्व' की साधना है।"<sup>८</sup>

१. For body and soul, word and idea go strongly together here and everywhere. —Carlyle.

२. Poetry is the best words in the best order. — Colridge.

३. वाक्यं रसात्मक काव्यम् —'साहित्यदर्पणः'

४. वाग्वैदग्ध्यं प्रधानेऽपि रसं रूपान् जीवनम् —'अग्निपुराण', प्रथम अध्याय, ३३वें श्लोक

५. 'कविकर्म' लेख 'हिन्दी अनुशीलन' : योगेन्द्र वर्मा विरोधांक, अंक १-२ (जनवरी-जून) वर्ष १३, (ले० उमाशंकर जोशी) पृ० ३२१।

६. 'उत्तररामचरितम्' प्रथमोऽङ्क, श्लोक १।

७. काव्यतत्त्व विचार—१९३९ की आवृत्ति, पृ० ५।

पश्चिमी लेखकों ने भी काव्य की परिभाषा देते समय भावतत्त्व पर अवश्य प्रकाश डाला है। वर्डस्वर्थ ने 'भाव' को प्रधानता देते हुए लिखा है कि काव्य शांति के समय में स्मरण किए हुए प्रवल मनोवेगों का स्वच्छन्द प्रवाह है।<sup>१</sup> एडगर एलन पो ने काव्य को सौन्दर्य की लयात्मक सृष्टि कहा है,<sup>२</sup> जबकि स्कॉट जेम्स ने आनन्द प्रदान करना ही कवि-कर्म माना है।<sup>३</sup> इस प्रकार काव्यगत आनन्द को भाव, सौन्दर्य आदि तत्त्वों के आधार पर पूर्व और पश्चिम दोनों ने समान रूप से स्वीकार किया है, अन्तर उनकी व्याख्या और व्याप्ति में है।

## काव्य के प्रकार : श्रव्य और दृश्य

काव्य के अनेक प्रकारों का वर्णन संस्कृत श्रवणशास्त्र में मिलता है। इन्द्रिया की मध्यस्थता के विचार से काव्य के दो भेद किये जाते हैं श्रव्य काव्य और दृश्य काव्य। श्रव्य काव्य वह है जिसका आनन्द श्रवणेन्द्रिय के माध्यम से प्राप्त किया जाता है। दृश्य काव्य में प्रधानतः नय-पथ से सामाजिक के हृदय में रस का संचार होता है। रूपक, नाटक आदि दृश्य काव्य हैं।

### श्रव्य काव्य

श्रव्य का अर्थ है सुनने योग्य। जिस काव्य का हम कानों से सुनकर आनन्द उठाते हैं वह है श्रव्य काव्य। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने श्रव्य काव्य की इस प्रकार परिभाषा दी है जो केवल सुने जा सकें वे—गद्य और पद्यमय प्रकार—श्रव्य काव्य है।<sup>४</sup> लिपि-सन्नेतो एव मुद्रण-यन्त्रो के आविष्कार के पूर्व तो समस्त साहित्य कठस्थ ही रहता था। वक्ता उसे बोलता था और श्रोता सुनकर उसका अर्थ समझता था और आनन्द उठाता था। लेखन और मुद्रण की सुविधा के पश्चात् श्रव्य काव्य सबके लिए पाठ्य भी बन गया। फिर भी श्रव्य काव्य की लोकप्रियता एवं मार्थकता कम नहीं हुई है।

### श्रव्य काव्य के प्रमुख भेद

गद्य पद्य—वाक्य के और भी कई भेद हैं जो श्रव्य काव्य के अन्तर्गत आते हैं। दौली की दृष्टि से श्रव्य काव्य के गद्य, पद्य और चम्पू ये तीन विभाग किये जाते हैं। छन्दोबिहीन रचना 'गद्य' तथा छन्दोबद्ध रचना 'पद्य' कहलाती है। जिस काव्य में गद्य तथा पद्य का मिश्रण रहता है उसे चम्पू काव्य कहते हैं। काव्य की इस विधा का उत्तम साहित्यशास्त्र के प्राचीन आचार्यों—मामह, दडी, वामन आदि ने नहीं किया है। यो गद्य-पद्यमय दौली का

१ Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings. It takes its origin from emotions recollected in tranquillity.

—Wordsworth

२ It (poetry) is the rhythmic creation of beauty.

—Edgar Allan Poe

३ 'It is the business of the poet, as a poet to cause delight

—'The Making of Literature' Scott James, P 141

४ श्रव्य श्रोत्र्यमार्थं रूपरसगन्ध विधा ॥

—साहित्यदर्पण ६।३।३

प्रयोग वैदिक साहित्य, बौद्ध जातक आदि अति प्राचीन साहित्य-ग्रन्थों में मिलता है। दसवीं शताब्दी के प्रसिद्ध चम्पू ग्रन्थ 'नल चम्पू' (त्रिविक्रम भट्ट) से चम्पू काव्य-परम्परा का दर्शन होता है। परन्तु यह काव्य-प्रकार आज तक लोकप्रिय नहीं बन सका।

गद्य—संस्कृत आलंकारिकों ने गद्यकाव्य के दो मुख्य प्रकार माने हैं—कथा और आख्यायिका। इनकी स्वतन्त्र विशेषताओं के सम्बन्ध में पर्याप्त मतभेद है। जो भी हो, प्राचीन काल में गद्य की रचना पद्य-रचना से भी कठिन मानी जाती थी। गद्य कविता की शक्ति की बसोटी मानी जाती है।<sup>१</sup>

संस्कृत में इन दोनों प्रकारों की रचनाएँ प्रस्तुत करने का श्रेय महाकवि वाल्मीकि को ही है। इन्होंने 'कादम्बरी' को 'अतिद्वयी कथा' और हर्षचरित को आख्यायिका नाम से सम्बोधित किया है। 'कादम्बरी' एक प्राचीन दन्तकथा पर आधारित है। और 'हर्षचरित' इतिहास-प्रसिद्ध चरित है। संस्कृत साहित्य में मुद्रण-यन्त्र की सुविधा ने अभाव में पद्य-विधा की प्रधानता रही। आधुनिक वैज्ञानिक युग में सभी भाषाओं में गद्य ने अत्यन्त लोक-प्रियता प्राप्त की है। नाटक, उपन्यास, कहानी, निबन्ध, आलोचना, जीवनचरित आदि इसके महत्त्वपूर्ण भग हैं।

पद्य—साहित्य क्षेत्र में पद्य का प्रचलन गद्य से पहले हुआ। ससार का सारा पुराना साहित्य पद्य में है। कठस्थ करने की सरलता के कारण संस्कृत के सभी शास्त्र और वाच्य-ग्रन्थ पद्य में हैं। वन्य की दृष्टि से पद्यकाव्य के दो भेद हैं प्रबन्ध और मुक्तक।

प्रबन्धकाव्य पद्यबद्ध तथा सर्गबद्ध कथात्मक काव्य होता है, पर कुछ प्रबन्धकाव्य सर्गों या अध्यायों में विभक्त नहीं भी होते। प्रबन्धकाव्य अपनी अलंकृत शैली और रसात्मक घटनाओं के कारण कथाकाव्य के अधिक निबद्ध है।<sup>२</sup> आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने प्रबन्धकाव्य के सम्बन्ध में लिखा है कि "प्रबन्धकाव्य में मानव-जीवन का पूर्ण दृश्य होता है। उसमें घटनाओं की सम्पन्ध-शृङ्खला और स्वाभाविक क्रम के ठीक-ठीक निर्वाह के साथ हृदय को स्पर्श करने वाले—उसे नाना भावों का रसात्मक अनुभव कराने वाले—प्रसंगों का समावेश होना चाहिए। इतिवृत्त मान के निर्वाह से रसानुभव नहीं कराया जा सकता।"<sup>३</sup> प्रबन्धकाव्य के दो भेद हैं—महाकाव्य और खण्डकाव्य। प्रबन्धहीन, स्फुट कविताएँ मुक्तक के अन्तर्गत आती हैं। वे अपने आप में सम्पूर्ण या अर्ध निरपेक्ष होती हैं। वे अनिबद्ध होती हैं। अंग्रेजी में इन्हें लिरिक्स (Lyrics) कहते हैं। मुक्तकों में कुछ तो पाठ्य होते हैं और कुछ गेय। गद्य की गीत भी कहते हैं। हमारे सन्तों के पद मुक्तकों में परिगणित होते हैं।

## दृश्य काव्य

भोजदेव ने दृश्य काव्य की परिभाषा इस प्रकार दी है "दृश्य काव्य वह है जो अभिनयों द्वारा कथित, वाचिक आदि (अभिनयों) द्वारा निरूपित और आंगिक अभिनय से सम्पन्न होता है।"<sup>४</sup>

१. गद्य कवीना निकष वदन्ति—अभिहित।

२. 'हिन्दी साहित्य कोश'—प्रकाशक ज्ञानमन्त्र लि० वाराणसी-१, प्र० सं०, मघ २०१४, पृ० ४७७।

३. ज्ञानमन्त्र, प्रथम सुरकरण का वक्तव्य, पृ० ६७।

४. यदाङ्गिकैकानिर्वर्त्यमुग्धमन्त्र वाचिकादिभिः।

नन्दैरभिधायैत प्रेक्षणात्वेति कादि तत् ॥

दृश्य काव्य के रसास्वाद का प्रधान माध्यम तो नेत्रेन्द्रिय ही है, परन्तु प्रदर्शन की प्रधानता के कारण दृश्य काव्य में नेत्र और श्रवण दोनों के द्वारा सहृदय वाक्यान्वय प्राप्त करता है। नेत्रों से अभिनय देखता है और बानों से संवाद सुनता है। इस प्रकार इसमें दोनों प्रमुख ज्ञानेन्द्रियों को आनन्द ग्रहण करने का समान रूप से अवसर मिलता है। श्रव्य काव्य की अपेक्षा, जिसमें केवल श्रोत्रेन्द्रिय द्वारा आनन्दोपलब्धि होती है, दृश्य काव्य में दो इन्द्रियों के माध्यम के कारण सामाजिक पर विशेष प्रभाव पड़ता है। सदैव मूर्त वस्तु सूक्ष्म से अधिक प्रभावोत्पादक होती है। दृश्य काव्य स्थूल एवं प्रत्यक्ष होने के कारण उसका आस्वादन करने में बालक, वृद्ध एवं शिक्षित-अशिक्षित सभी को सुविधा रहती है, क्योंकि इसमें दो माध्यम होने के कारण दर्शक की कल्पना पर कम बल पड़ता है और चलते-फिरते हाह-मास-चाम के भाव-भगिनामय पात्रों के क्रिया-कलापों का यथार्थ जगत् से सर्वथा सव्य होने के कारण वह उपभोग्य बनता है। दृश्य काव्य सर्वसाधारण की वस्तु है। इसका प्रधान अंग अभिनयता है। अतः यह अन्य काव्य-भेदों से अधिक रोचक, अधिक रम्य और अधिक मनोह माना गया है।

**रूपक**—दृश्य काव्य को 'रूपक' भी कहते हैं।<sup>१</sup> व्याकरणानुसार 'रूप' धातु में 'ण्युक्त' प्रत्यय जोड़ने से 'रूपक' शब्द की व्युत्पत्ति होती है। संस्कृत-वाङ्मय में 'रूपक' शब्द का प्रयोग अनेक अर्थों में हुआ है

(१) 'रूपक' एक अलंकार का नाम है।

(२) ध्रुवताल की संगीतशास्त्र में 'रूपक' कहत है।

(३) 'रूपक' एक काव्य-प्रकार है जो 'रूपक-काव्य' के नाम से अभिहित है और जिसे अंग्रेजी में एलेगरी (Allegory) कहते हैं।

(४) रूपक का यह चौथा प्रयोग दृश्य काव्य के अर्थ को प्रकट करता है। यहाँ रूपक का अर्थ है—'रूपक का आरोप'। रूपक में आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक अभिनयों द्वारा अवस्था का अनुकरण होता है। दृश्य तन्त्राभिनय स्याद्रूपारोपात्त रूपकम्—साहित्यदर्पण। 'भरत-कोश' में रूपक का विवेचन करते समय रूपक के दो प्रकार बताये गये हैं—नाट्य रूप और नृत्त रूप 'रूपकम् द्विविधं नाट्यरूपेण नृत्तगीतरूपेणैति।' अर्थात् 'नाट्य' रूपक का एक प्रकार है जो नटों द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। 'नटैर्यत्प्रदर्श्यते तन्नाट्यम्।' सामान्यतः 'रूपक' और 'नाट्य' दोनों शब्द पर्यायवाची माने जाते हैं, किन्तु उपर्युक्त विवेचन से यह फलित होता है कि 'नाट्य' और 'रूपक' में सूक्ष्म अन्तर है। नाट्य में अवस्थानुक्रिया की अनुकृति का प्रधानता दी जाती है। 'अवस्थानुक्रिया नाट्यम्।' रूपक में अवस्थानुक्रिया की अनुकृति के साथ-साथ रूपक आरोप भी आवश्यक है अर्थात् 'अवस्थानुक्रिया और रूपानुक्रिया का मिश्रित रूप 'रूपक' है।

श्री डोलरराय माकड ने नाट्य और रूपक का इस प्रकार अन्तर स्पष्ट किया है 'नाट्य' में नट किसी भाव की अनुकृति प्राप्त करता है और उसे अभिनय द्वारा इस प्रकार प्रदर्शित करता है कि प्रेक्षक भी उससे तादात्म्य स्थापित कर उसी भाव का अनुभव करने लगता है।<sup>२</sup>

१. 'हिन्दी साहित्य कोश' पृ० ३३६ और 'रूपक रहस्य' डॉ० श्यामसुन्दर दाम, तृतीय संस्करण, २००३ वि० सं०, पृ० २

२. In 'नाट्य' the dancer experiences an emotion and so interprets it in acting that even the spectator loses his identity and feels that emotion

—The Types of Sanskrit Drama . D. R. Mankad, 1936 Ed , P 33



यह कला अधिकांशतः परलक्षी है, किन्तु अंशतः आत्मलक्षी भी ।<sup>१</sup>

रूपक में नाट्याभिनय तो होता ही है, तदुपरांत वेशभूषा आदि द्वारा नट अनुवाय का रूप भी प्रस्तुत करता है ।<sup>२</sup>

यह कला पूर्णतः परलक्षी कला है ।<sup>३</sup>

जब अभिनय एवं नृत्य का गीत एवं कथन से संयोग होता है तब रूपक का सम्पूर्ण रूप प्रत्यक्ष होता है । इसमें किसी पात्र का रूप लेकर नट उसके क्रिया-कलापों का मंच पर प्रदर्शन करता है, जिससे सामाजिक रसानुभूति प्राप्त करता है । सभी प्रकार के नाटक 'रूपक' है । अतः 'रूपक' शब्द 'नाट्य' से अधिक व्यापक है ।

दृश्य काव्य के दो भेद हैं : रूपक और उपरूपक । रस पर आधृत दृश्य काव्य रूपक कहलाते हैं और नृत्य, नृत्य आदि पर आधृत उपरूपक ।

संस्कृत नाट्यशास्त्र में रूपको की संख्या के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है । किन्तु नाट्यशास्त्र और दशरूपक में वर्णित रूपको के दस भेद प्रायः सभी को मान्य है । दशरूपक-कार ने रस के आश्रय पर रूपक के दस भेद किए हैं—

रूपकम् तत्समारोपात्, दशधैव रसाश्रयम्—दशरूपकम् ॥ १।७ ॥

रूपक के ये दस भेद निम्नांकित हैं —

(१) नाटक (२) प्रकरण (३) भाण (४) व्यायोग (५) समवकार (६) डिम (७) ईहामृग (८) अक (९) वीथी (१०) प्रहसन ।

इन दशरूपको में सर्वप्रमुख 'नाटक' है क्योंकि प्रकरणादि अन्य रूपको के लक्षण नाटक के आधार पर ही निर्धारित किये गये हैं । इसके अतिरिक्त रूपक के प्राणभूत तत्त्व रस की पूर्ण प्रतिष्ठा भी इसी में पाई जाती है । रसनिष्पत्ति ही नाटक का लक्ष्य है । इस महान लक्ष्य के कारण नाटक को सर्वोपरित प्रदान की गई है । आजकल रूपक के सभी प्रकारों के लिए 'नाटक' शब्द का प्रयोग होता है । नाटक और रूपक अब पर्यायवाची बन गये हैं ।

रूपको की तुलना में उपरूपको का अति अल्प महत्त्व आका गया है । उपरूपको का उल्लेख प्रारम्भिक नाट्याचार्यों ने कही नहीं किया । भरत के 'नाट्यशास्त्र' में भी उपरूपको का उल्लेख नहीं मिलता । धनजय ने भी 'दशरूपकम्' नामक अपने ग्रन्थ में उपरूपको को कोई महत्त्व नहीं दिया । 'अग्निपुराण' में यद्यपि सर्वप्रथम १७ उपरूपको के नाम प्राप्त होते हैं, किन्तु उनमें से उन्हे उपरूपक कहा गया है, न उनके लक्षण दिये गये हैं । आज जो १८ उपरूपक सर्वमान्य बन गये हैं उनके नाम एवं लक्षण विश्वनाथकृत 'साहित्यदर्पण' में विस्तार से प्राप्त होने हैं । वे ये हैं :—

नाटिका, ओटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लास्य, वाक्य, प्रेक्षण, रासक, सलापक, श्रीगदित, सिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीस और

१. Here the art is mostly objective, but only partially subjective.

—Ibid, P. 33

२. This process (रूपक) includes the whole of the नाट्य process and adds to it the element of giving visibility to the part played by him by means of dress etc.

—Ibid, P. 34.

३. This, therefore, is completely an objective art.

—Ibid, Foot Note 15, P. 34.

भाषिका । इन उपरूपको के प्रबन्ध नृत्य पर अवलम्बित रहते हैं और ये मंच पर भाव-विशेष प्रदर्शित कर सदा ही प्रेक्षकों के लिए प्रेक्षणीय एवं प्रिय बने रहे हैं ।

नाटक :

‘नाटक’ और ‘नाट्य’ इन दोनों शब्दों में प्रत्यय-भेद के अतिरिक्त और कोई अन्तर नहीं है । ‘नाट्य’ शब्द की व्युत्पत्ति पाणिनि के मतानुसार ‘नट्’ धातु से हुई है ।<sup>१</sup> रामचन्द्र गुणचन्द्र इसे ‘नाट्’ धातु से व्युत्पन्न मानते हैं ।<sup>२</sup> परन्तु यह मत सर्वमान्य नहीं है । पाणिनि के मत की अधिकांश विद्वानों ने स्वीकार किया है । ‘नट्’ धातु के साथ अन्य धातु ‘नृत्’ है जिसका अर्थ है ‘अगो को फेंकना, फैलाना ।’ इसी ‘नृत्’ धातु के विकसित रूप हैं, ‘नृत्त’ ‘नृत्य’ आदि । अभिनवगुप्ताचार्य ने ‘नाट्यशास्त्र’ के चौथे अध्याय के २६८वें श्लोक की टीका में ‘नृत्त’ और ‘नाट्य’ में कोई भेद नहीं माना है । दोनों का अर्थ गान-विक्षेपण और अभिनय है । कालांतर में ये दो शब्द भिन्नार्थी हो गये । ‘नृत्’ का अर्थ हुआ नृत्य करना और ‘नट्’ का अभिनय करना ।

‘नृत्त’, ‘नृत्य’ और ‘नाट्य’ इन तीनों शब्दों का नाटक के साथ घनिष्ठतम सम्बन्ध है । दशरूपककार धनजय ने इन शब्दों की स्पष्टता अपने ग्रन्थ में की है । ‘नृत्त’ ताल और लय पर आश्रित होता है ।<sup>३</sup> ‘नृत्य’ भावाश्रित है ।<sup>४</sup> ‘नाट्य’ अवस्था की अनुकृति को कहते हैं जो ‘रसाश्रयी’ है ।<sup>५</sup>

इस प्रकार नृत्त और नृत्य ‘नाट्य’ की ही प्राथमिक भूमिकाएँ हैं । ‘नृत्त’ में अभिनय नहीं है केवल नाचना है । ‘नृत्य’ में अभिनय तत्त्व जुड़ गया है जिससे भावोन्मेष होता है । नाट्य में नृत्य के ‘भाव’ तत्त्व ने ‘रस’ का रूप ग्रहण कर लिया है । इस प्रकार नृत्त, नृत्य और नाट्य की विकास-सरणियों को क्रमशः पार करते हुए नाटक का विकास हुआ है । इसका अच्छा विवेचन आचार्य श्री डोलरराय माकड ने किया है ।<sup>६</sup>

संस्कृत नाटक :

भारत में नाट्यशास्त्र के आद्य आचार्य भरतमुनि हैं । उनके द्वारा रचित ‘नाट्य-शास्त्र’ संस्कृत भाषा का सर्वप्रथम समीक्षा-ग्रन्थ है । यह प्राचीन भारतीय प्रतिभा की उत्कृष्ट निष्पत्ति है । ‘भरत-नाट्यशास्त्र’ का समय प्रायः ईसा-पूर्व द्वितीय शताब्दी एवं द्वितीय शताब्दी ईसवी के मध्य निश्चित किया गया है । इस बृहद्काय नाट्य-समीक्षा ग्रन्थ में नाटक की उत्पत्ति, परिभाषा, महत्ता, व्यापकता आदि का बड़ा ही विशद विवेचन सैंतीस अध्यायों में किया गया है । भारतीय दृष्टि से नाट्यवेद का सागोपाग सूक्ष्माति-सूक्ष्म विवेचन एवं विक्षेपण इस ग्रन्थ में उपलब्ध होता है । कई विद्वान ‘नाट्य-शास्त्र’ को एक व्यक्ति द्वारा प्रणीत ग्रन्थ नहीं मानते हैं । किन्तु भिन्न-भिन्न समय में कई आचार्यों द्वारा लिखे गए श्लोकों का एक संग्रह-ग्रन्थ मानते हैं । नाट्यशास्त्र के कर्ता भरत भी एक व्यक्ति नहीं, किन्तु अभिनेताओं की जाति है—ऐसा भी कुछ शास्त्रज्ञों का मत है ।

१. पाणिनि: ४।३।२२६ ।
२. ‘नाट्यदर्शन’—रामचन्द्र गुणचन्द्र : गायकवाट ओरिएण्टल सीरिज : पृ० २८ ।
३. नृत्त ताललयाश्रयम्—‘दशरूपकम्’ १।६।
४. अन्यद्भावाश्रयम् नृत्यम् । ” १।६।
५. अवस्थानुवृत्तिर्नाट्यम् । ” १।७।
६. The Types of Sanskrit Drama.

इन मतमतांतरों के विषय में निर्णय दे सकता कठिन है, पर यह निर्विवाद है कि 'नाट्यशास्त्र' नाटक की समीक्षा करने वाला आद्य ग्रन्थ है। साथ ही हम यह भी कह सकते हैं कि भरत के पूर्व संस्कृत नाटकों का पूर्ण विकास हो चुका होगा और उनके समक्ष लक्ष्य-ग्रन्थों के रूप में कई उत्तम नाटक होंगे जिनकी सहायता से नाटक का यह उत्तम लक्षण-ग्रन्थ रचा गया। दुर्भाग्य से वे नाटक उपलब्ध नहीं हैं।

व्याख्या—भरतमुनि ने नाटक को तीन लोक के भावों का अनुकीर्तन बताया है

“त्रैलोक्यस्य हि सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्।”

(भरतनाट्यशास्त्र १।१०७१)

नाटक में जनजीवन का निरूपण होता है। वह लोक स्वभाव से उत्पन्न होता है। नाट्यम् लोकस्वभावजम्। वह सार्ववर्णिक कला है। इसलिए उसमें लोक जीवन का प्राधान्य रहता है। 'लोकवातानुकरणं नाट्यम्।' (ना० शा० प्र० १।११२) लोकवार्ता का अनुकरण करने के लिए नाट्योत्पत्ति हुई। नाटक का मुख्य लक्षण 'त्रीडनीयत्व' है। अतः किसी का रूप लेकर अभिनय करने को रूपक या नाटक कहते हैं। यह 'दृश्य काव्य' है। दृश्य तत्राभिनेयम्, तद्रूपारोपात्त रूपकम्। नाटक में राम या सीता का रूप लेकर नट द्वारा उनकी अवस्था का अनुकरण किया जाता है। घनजय ने इसीलिए 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' और 'दशधैवरसाग्रयम्।' (दशरूपक प्र० प्र० १।७) कहकर नाटक को रूपक के दसों प्रकारों को समाश्रयी माना है। दशरूपकवार का इस 'अवस्थानुकृति' से क्या अभिप्राय है इसे स्पष्ट करते हुए घनिक अपनी टीका में लिखते हैं

“काव्य में जो नाटक की धीरोदात्त इत्यादि अवस्थाएँ बताई गई हैं उनकी एकरूपता जत्र नट अभिनय के द्वारा प्राप्त कर लेता है, तब वही एकरूपता की प्राप्ति 'नाट्य' कहलाती है।”<sup>१</sup>

उसमें आगिक अभिनय के साथ सात्विक अभिनय भी होता है। उसका विषय रस है, इसीलिए यह रसाश्रित कहलाता है।

इस प्रकार मुखदुःखात्मक लोकदशा का चित्रण नाटक में नितान्त आवश्यक होता है। नाटक का क्षेत्र बहुत ही व्यापक है। यह सार्वभौम काव्य विधा है। इसमें सभी भावों, अवस्थायों और वृत्तों का समावेश होता है। उनका अनुकरण कर रसोन्मेष ही नाट्य का चरम लक्ष्य है।

नाना भावोपसम्पन्न, नानावस्थान्तरात्मकम्।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम्।

(ना० शा० १।१०८)

आचार्य अभिनवगुप्त ने 'अभिनव भारती' में यह मत प्रकट किया है कि “नाटक वह दृश्य काव्य है जो प्रत्यक्ष, कल्पना एवं अव्यवसाय का विषय बनकर सत्य रूपम् असत्य से समन्वित विलक्षण रूप धारण करके सर्वसाधारण को आनन्दोपलब्धि कराता है।” वस्तुतः नाटक सर्वसाधारण के लिए है और इसका हेतु आनन्द की उपलब्धि है।

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ लिखते हैं “नाटक वह रचना है जिसकी कथावस्तु

१ हिन्दी दशरूपक—अनुवादक डॉ० गोविन्द त्रिगुणायन, पृ० ५।

२ अवस्था या तु लोकस्व मुखदुःखसमुद्रमवा।

नानापुरूपमचारा नाट्ये सम्बेदिदम्॥

(भरत नाट्यशास्त्र २६।१०६)

रामायणादि एव इतिहास में प्रसिद्ध हो, जिसमें विलास, समृद्धि आदि गुण तथा अनेक प्रकार के ऐश्वर्यों का वर्णन हो, जहाँ सुख-दुःख की उत्पत्ति दिखाई जा सके और अनेक रसों का समावेश हो सके, जिसमें ५ से १० तक श्रवण हो, जिसका नायक पुराणादि में प्रसिद्ध, उच्च वंश में उत्पन्न, धीरोदात्त, प्रतापी, गुणवान, कोई राजपि अथवा दिव्य पुरुष हो, जहाँ शृंगार अथवा वीररस प्रधान हो तथा अन्य रस अगभूत हो, जिसकी निर्वहण सधि अत्यन्त अद्भुत हो, जिसमें चार या पाँच पुरुष प्रधान कार्य के साधन में व्याप्त हो, गी की पूँछ के अग्रभाग के समान जिसकी रचना हो।”

(साहित्यदर्पण, पष्ठ परिच्छेद ७-११)

नाटक की इस व्याख्या में संस्कृत नाटक के सभी लक्षण समाविष्ट हुए हैं जो भरत-मुनि के युग से प्रचलित थे। भारत में नाटक का आदर्श प्रति उच्च रहा है। यह मानव-जीवन की शाश्वत प्रवृत्तियों को स्पर्श करने वाला एक सार्वभौम साधन माना गया है। नाटक की सृष्टि लोगों के मनोविनोद के लिए तो की गई है ही, किन्तु उसी के साथ इसका उद्देश्य 'हितोपदेश जनन' भी है। इस प्रकार भारतीय नाटक का प्रयोजन नितान्त गभीर, व्यापक और उच्च है। भिन्न-भिन्न रुचि को परितोष प्रदान करने वाला एकमात्र साहित्य-प्रकार नाटक है —

“नाट्यम् भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येक समाराधनम्।”

(कालिदास—मालतिमाधव)

नाटक का क्षेत्र बड़ा व्यापक है। ऐसा कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग और कर्म नहीं है जो नाटक में न दिखाया जा सके।

न सज्ज्ञान न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।

न ऽ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन्मन्यन् वृश्यते।

(नाट्यशास्त्र)

इसीलिए तो नाटक को सर्वश्रेष्ठ काव्य कहा है “काव्येषु नाटक रम्यम्।” नाटक की कला सामूहिक सहयोग से निर्मित होती है और सामूहिक रूप से ही वह आस्वाद्य है। यह सही अर्थों में जनवादी कला है।

## नाट्योत्पत्ति

✓ भरत के नाट्यशास्त्र में पहले ही अध्याय में नाट्योत्पत्ति की रोचक कथा उल्लिखित है। एक दिन नाट्याचार्य भरत के पास आत्रेय आदि मुनि उपस्थित हुए और उन्होंने वेद-सम्मत नाट्यवेद की उत्पत्ति की कथा पूछी। मुनियों की जिज्ञासा-तृप्ति के लिए भरतमुनि बोले—“वैवस्वत मनु के त्रेता युग के आगमन पर समस्त ससार में ऐसी दुर्व्यवस्था फैल गई कि जनसमुदाय काम, क्रोध, लोभ, ईर्ष्यादि में लीन हो गया। इसे देखकर देव, दानव, गन्धर्व, यक्ष और महारोगी ने जम्बूद्वीप पर आक्रमण कर अधिकार प्राप्त कर लिया। इसमें इन्द्रादि देव भयभीत हुए और दौड़े-दौड़े ब्रह्मा के पाम गए। उन्हें सारी स्थिति सुनाकर ब्रह्मादि सहित सभी वरों के लोगों के लिए किसी सामूहिक उत्सव की रचना करने की उनसे प्रार्थना की। ब्रह्माजी ने ‘एवमस्तु’ कहकर देवों को विदा किया और योगस्थ होकर चारों वेदों का स्मरण किया। तत्परचात् ऋग्वेद से पाठ्य, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से

रस तत्त्व लेकर 'सार्वर्वाणिक पञ्चमवेद'—नाट्यवेद की सृष्टि की जो सभी वेदों और उपवेदों से सवधित है और 'ललितात्मक' है।<sup>१</sup> इसी कथा का नदिकेश्वर ने 'अभिनयदर्पण' में, धनजय ने 'दशरूपक' में और शारदातनय ने 'भावप्रकाश' में समर्थन दिया है।

नाट्योत्पत्ति-सम्बन्धी इस मनोरञ्जक कथा से यह निष्कर्ष निकलता है कि—

(१) भारतीय नाटक के आदि तत्त्व चार थे—पाठ्य (सवाद) गीत, अभिनय और रस। इन्हीं के आनुपमिक रूप में अन्य तत्त्वों का समावेश हुआ है।

(२) नाटक और रगमच अन्योन्याश्रित थे।

(३) नाटक ही सर्ववर्णों और सर्ववर्गों की दुर्व्यवस्था मिटाकर उनमें सांस्कृतिक एकता स्थापित करने का एकमात्र साधन था।

(४) नाटक वेदों के समकक्ष है और सर्वोच्च कोटि की साहित्य-विधा है।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि भारतीय सस्कृति की एकता का श्रेय भारतीय नाटक ही को प्राप्त है।<sup>२</sup>

नाट्योत्पत्ति से सम्बन्धित 'नाट्यशास्त्र' की इस कथा के अतिरिक्त अन्य कई विद्वानों के मत प्रवर्तित हैं जिनमें इस विषय पर काफी प्रकाश डाला गया है। डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने प्रो० पिगोल, प्रो० फानशेरेर आदि के मतों की विवेचना करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि ऋग्वेद में पाये जाने वाले सवाद-सूक्त वस्तुतः नाटक के अंश ही हैं।<sup>३</sup> यम और यमी का सवाद<sup>४</sup>, पुरुवा और उर्वशी का सवाद<sup>५</sup>, विश्वामित्र और नदियों का सवाद<sup>६</sup>, वसिष्ठ और उनके पुत्रों का सवाद<sup>७</sup>—ये सभी सवाद ऋग्वेद में सुरक्षित हैं। कहीं-कहीं तीन व्यक्तियों के भी सवाद मिलते हैं। चतुर्थ मंडल के १८वें सूक्त में इन्द्र, अदिति और वामदेव का सवाद है। ऐसे और भी बहुत से सूक्त हैं जिनमें देवी-देवताओं तथा ऋषियों का वार्तालाप मिलता है। मैक्समूलर का अनुमान है कि यही सवाद-सूक्त सस्कृत नाटकों का प्रारम्भिक रूप प्रकट करते हैं।<sup>८</sup> डॉ० कीच ने कार्य कारण सबंध को देखते हुए यह तो स्वीकार किया है कि ऋग्वेद के इन सवाद-सूक्तों में और वैदिक कर्मकाण्डों में नाटक तो नहीं, किन्तु नाटक के बीज मौजूद हैं<sup>९</sup> जिन्होंने आगे जाकर नाटक का रूप ग्रहण किया। सोमरस के पान करने के अवसर पर इन्द्र के अनुयायियों द्वारा किये गये एक लघु अभिनय का प्रसंग कात्यायन श्रौतसूत्र में प्राप्त होता है जिसका उल्लेख डॉ० दशरथ ओझा ने अपने ग्रन्थ—'हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास' में किया है।<sup>१०</sup> इन अभिनयात्मक सवादों के भीतर कोष्ठकों में नाटकीय निर्देशों का रूप दिखाई देता है। साथ ही इनमें कथा है और कार्य व्यापार है। अतः यदि इन सवादों को अविकसित नाट्यरस के प्रारम्भिक अंश माने तो असंगत नहीं होगा।

१. 'भरत नाट्यशास्त्र' अध्याय १, श्लोक ८-१८।

२. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास—डॉ० दशरथ ओझा, द्वितीय संस्करण, पृ० १६।

३. 'आलोचना' त्रैमासिक, अ० २३ वें में लेख : 'नाट्यशास्त्र का भारतीय परम्परा—लेखक डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ११।

४. ऋग्वेद . मंडल १०, सूक्त १०।

५. " " १० " ६५।

६. " " ३ " ३३।

७. " " ७ " ३३।

८. Max Muller's Version of the Rigveda . Vol. I. P. 173.

९. 'The Sanskrit Drama' —Dr A. B Keith 1924 Edition . P. 27.

१०. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास—डॉ० दशरथ ओझा, द्वितीय संस्करण, पृ० २१।

डॉ० दासगुप्त का भी यह कथन है कि इसे स्वीकार करने में किसी को भी आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि वैदिक मनों में नाटकीय तत्त्व विद्यमान है और तत्कालीन धार्मिक संगीत और नृत्य के साथ नाटक का सम्बन्ध अवश्य रहा है।<sup>१</sup>

डॉ० रिजवे ने अपनी पुस्तक 'The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races' में नाट्योत्पत्ति के कई मतों का खंडन करते हुए अंत में आदि मानव की वीरपूजा-भावना को नाटक की उत्पत्ति का मूल माना है। डॉ० रिजवे ने यह निष्कर्ष यूनानी दुःखान्तकी की उत्पत्ति के सम्बन्ध में निकाला था। पर बाद में उन्होंने इसे भारतीय नाटको की उत्पत्ति के लिए भी मान्य माना।<sup>२</sup> यह स्थापना नितांत भ्रामक नहीं है। वीरपूजा भावना नाट्योत्पत्ति का एक कारण अवश्य रही है। किन्तु उमी को एकमात्र कारण मानना युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। जर्मन समीक्षक डॉ० पिशेन ने पुत्तलिका नृत्य तथा छाया-नाटका को नाटक की उत्पत्ति का स्रोत माना है। पर डॉ० रिजवे ने अनेक तर्कों द्वारा यह सिद्ध किया है कि नाटक ही पुत्तलिका-नृत्य और छाया नाटको का उद्गम-स्रोत है। पुत्तलिका नृत्य और छाया-नाटको का प्रारम्भ नाटको के विकसित होने के बाद हुआ, क्योंकि वे तो नाटक के रचना-विधान (टेक्नीक) के भिन्न दिशा में विकसित रूप हैं।

नाट्योत्पत्ति से सम्बन्धित विभिन्न मतों और सिद्धान्तों के आकामन से यह स्पष्ट होता है कि नाटक की उत्पत्ति किसी एक स्रोत से नहीं हुई। वह वर्षों के विकास का गुणात्मक परिणाम है। नाटक उतना ही प्राचीन है जितना मानव-जीवन। जिस दिन किसी बालक ने खेलते-खेलते अपने को किसी अन्य के रूप में कल्पित किया, उसी दिन नाट्यकला की उत्पत्ति हुई।<sup>३</sup> तब से आज तक यह कला प्रमत्त विकसित होनी चली आ रही है। कविकुलगुरु कालिदास ने कहा है "मनुष्य स्वभाव से ही उत्सवप्रिय है।"—'उत्सवप्रिया हि मानवा'। किसी भी देश की जनता अपने विनोद के साधन किसी न किसी रूप में ढूँढ़ ही लेती है। मानव-विकास के प्रारम्भिक काल में नृत्य और गीत में सवादों के योग ने क्रमशः नाट्य की जन्म दिया होगा। प्रकृति परिवर्तन के समय नृत्यों का आयोजन तथा विविध उत्सवों और धार्मिक पर्वों के अवसर पर नृत्य, गीत और अभिनयों का प्रदर्शन करने की परम्परा मानव-विकास के इतिहास में प्राचीनतम है। इसी का विकसित रूप नाटक है। वैदिक काल में ऋग्वेद के सवाद, सामवेद के गीत-नृत्य, अथर्ववेद के अभिनय आदि तत्त्वों

१. The History of Sanskrit Literature Vol I by Dr S N Das Gupta and Dr S K De, University of Calcutta 1947 Page 44

२. "There can be no doubt that the desire to honour men who in their lives were famous for their valour, sanctity or sufferings, has been from earliest times to the present hour the leading factor in the origin of Hindu Drama"—

The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races by William Ridgeway, 1915 Edition, P 209

३. "Drama could spring from the play of a child who imagines, for the time being, that he is someone else"—The Development of Dramatic Art—by Donald Clive, Princeton University Page 1.

को अंगीकार करता हुआ भारतीय नाटक महाकाव्यों के युग में अपने पूर्ण आविष्कार के लिए नटों का आधार लेता है।<sup>१</sup> कालान्तर में वह विकसित होकर अपने सर्वोत्कृष्ट रूप को प्राप्त करता है जिसके उदाहरण हैं कालिदास, भवभूति, भास आदि के नाटक।

संस्कृत नाटक के तत्त्व संस्कृत नाटक के तीन आधारभूत तत्त्व माने गए हैं वस्तु, नेता और रस।<sup>२</sup> वस्तु से अभिप्राय है कथानक या नाटकीय आख्यान। वस्तु के दो भेद हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक। नाटक का फल 'अधिकार' कहलाता है। उस फल का भोक्ता—नायक 'अधिकारी' तथा अधिकारी से सम्बन्ध रखने वाली प्रधान घटना 'आधिकारिक' कही जाती है। नाटक में निम्नित मूल कथा की सहायक अन्य गौण घटनाएँ 'प्रासंगिक' कहलाती हैं। आधिकारिक घटना प्रत्यात्, उत्पाद्य या मिश्र होती है। संस्कृत नाटकों का कथा-विन्यास पाँच कार्य-अवस्थाओं, पाँच अर्थप्रकृतियों और पाँच सधियों पर आधारित है। इस योजना द्वारा कथा सश्लिष्ट-रूपेण परिसमाप्ति तक अग्रसर होती है।

'नेता' तत्त्व के अंतर्गत सभी पात्रों का समावेश हो जाता है। नायक, नायिका तथा अन्य छोटे-मोटे पात्र। संस्कृत नाट्यशास्त्र में 'पात्र-योजना' का बड़ा ही विस्तृत विवेचन किया गया है। यहाँ केवल इतना संकेत करना पर्याप्त होगा कि नाटक का नायक जो उच्च गुणों से विभूषित भद्र परिवार का होता है वही फल का भोक्ता होता है। वह नाटक में प्रारम्भ से अन्त तक उपस्थित रहता है और अनेक घात-प्रत्याघातों को सहता है। संस्कृत नाटकों में 'विद्रूपक' एक निराला पात्र है जिसकी नाटकीय उपादेयता कम नहीं। संस्कृत नाटकों में चित्रित पात्र परम्परागत होते हैं। वे अपने समाज, वर्ग या वर्ण के प्रतिनिधि होते हैं। उनमें वैयक्तिकता का अभाव रहता है। संस्कृत नाटककार का दृष्टिकोण सदा ही आदर्शवादी रहा है। अतः नाटक का वातावरण भी नितांत सभ्य, उदात्त और सुशुद्धपूर्ण रहता है।

भारतीय दर्शन आनन्दवादी है, अतः भारतीय दृष्टिकोण को प्रगट करने वाले आनन्ददायक उदात्त भावनाओं से संयुक्त संस्कृत नाटक सदा सुखान्त होते हैं। व कभी दुःखान्त नहीं होते। उनका प्रधान उद्देश्य 'रसनिष्पत्ति' होता है। भरतमुनि ने 'रसनिष्पत्ति' ही नाटक का चरम लक्ष्य माना है। विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग से सामाजिक के मन में नाट्याभिनय देखते-देखते 'रसनिष्पत्ति' होती है।<sup>३</sup> वस्तु और नेता इसी रसोन्मेष में सहायक होते हैं। रस नाटक का प्राणतत्त्व है। दुःखान्त नाटक उद्बेगजनक होते हैं, फलतः वे रसास्वाद में विघ्न एवं विरोध उत्पन्न करते हैं। सामाजिक का मन उनसे खिन्नता तथा श्लेश का अनुभव करता है। इसलिए वे वर्ज्य हैं। संस्कृत नाटकीय सृष्टि अभिनय के लिए ही हुई है। अतः ये नाटक रगमच, प्रेक्षागृह एवं अभिनयकला से अभिन्न रहे हैं। आंगिक, वाचिक, आहार्य एवं सात्त्विक अभिनयों द्वारा अवस्था का अनुकरण ही रूपक या नाटक है। संस्कृत नाटक में वीररम्य या शृंगार रस की अंगी-रूप में तथा अन्य रसों की अग्र-रूप में प्रनिष्ठा होती है।<sup>४</sup> भरत ने केवल आठ रसों को ही मुख्य रस स्वीकार किया है। शान्त रस की गणना इनमें नहीं की है। संभवतः सामाजिक दृष्टि से अनुपयोगिता के कारण शान्त रस का नाटक में महत्त्व नहीं आया गया। संस्कृत नाटक के पाँच या सात अर्थ होते हैं। उनका

१ 'The Origin of Hindu Drama'—Dr. M M Ghosh Page 10

२ वस्तु नेतारमन्त्रेण भेदको।

दशरूपकम् १।११

३ विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगादसनिष्पत्ति। नाट्यशास्त्रे, पट्टाभ्याय, श्लोक २२।

४. दशरूपकम्, स्तुतीय प्रकाश, श्लोक ३३।

‘नादीपाठ’ और ‘प्रस्तावना’ से प्रारम्भ होता है। अतः मे ‘भरतवाक्य’ के पश्चात् उसकी समाप्ति होती है। ‘मधुरेण समापयेत्’ नाटक के सुखान्त होने का द्योतक है।

### यूनानी नाटक :

समस्त यूरोप में नाटक का प्रादुर्भाव सर्वप्रथम यूनान देश में हुआ। अतः नाट्यकला सम्बन्धी सिद्धान्त भी सर्वप्रथम वही प्रतिपादित हुए। अरस्तू पाश्चात्य नाट्य-समीक्षा के अग्र्य आचार्य माने जाते हैं। पाश्चात्य नाट्य समीक्षा में अरस्तू का वही स्थान है जो हमारे यहाँ भरतमुनि का है। अरस्तू का जीवन काल ई० पू० ३८४ से ई० पू० ३२२ निर्णित हुआ है। काव्यशास्त्र (Poetics) उनका प्रसिद्ध समीक्षा-ग्रन्थ है।

प्राचीन यूनान के लोग अपने देवता डायोनिस्स का उत्सव बड़े उत्साह एवं उमंग के साथ मनाते थे। डायोनिस्स अथवा बैकस मुरा के देवता थे। साथ ही वे प्रकृति के वैभव तथा सौन्दर्य के प्रतीक भी थे। वे ही आनन्द तथा स्फूर्ति, नावीन्य तथा चेतना प्रदान करने वाले थे। समस्त प्रकृति उन्हीं की कृपा से लहलहा उठती। जीवन उन्हीं की अनुकम्पा से प्रस्फुटित होता। इसी मान्यता के कारण प्राचीन यूनानी लोग डायोनिस्स की सामूहिक पूजा करते थे। यह पूजा-समारोह वसन्त के दिनों में एथेन्स तथा एटिका में भव्य रूप से होता। सर्वप्रथम जनसमूह में से एक प्रमुख गायक अपनी टोली के साथ आगे आता और डायोनिस्स की प्रशंसा व समूह-गान तथा नृत्य करता। यही समूह-गान ‘कोरस’ (Chorus) नाम से विख्यात हुआ जिससे यूनानी नाटक का जन्म माना जाता है। थैसिप्स नामक एक व्यक्ति ने आगे जाकर ‘कोरस’ में सवाद का समावेश किया। फलतः इन उत्सवों की अभिनयात्मक रूप प्राप्त हुआ। देवी-देवताओं तथा राष्ट्रीय वीरों की कथाएँ विशिष्ट धार्मिक प्रसंगों पर खुले मैदानों में बहुत बड़े जन-समुदाय के समक्ष विविध प्रकार के रूप धारण कर गायक तथा नर्तक-वृन्द प्रस्तुत करने लगे। ये समारोह हमारी रामलीला या रासलीला से विशेष भिन्न नहीं होते थे। कालान्तर में इन्हीं दुःखात्मक एवं सुखात्मक प्रदर्शनों में से यूनानी दुःखान्तकी (Tragedy) और मुष्टान्तकी (Comedy) का जन्म हुआ। प्रो० निकल ने भी इस मत का समर्थन किया है। उनका मानना है कि इसी में गायन, वाद्य, नृत्य, सवाद कथा इत्यादि तत्त्वों का प्रमत्त समावेश हुआ। ‘ट्रेजेडी’ यूनानी शब्द ‘टैग्रास’ से आया है जिसका शाब्दिक अर्थ है ‘अजगान’ (Goat Song)।

यूनानी समारोहों में वकरे की बलि दी जाती थी, उससे इसका सम्बन्ध प्रतीत होता है। डॉ० रिजर्वे ने ट्रेजेडी की उत्पत्ति मृत वीरों के सम्मानार्थ किये जाते वाले नृत्यों से मानी है। ‘कॉमेडी’ शब्द यूनानी ‘कोमस’ से व्युत्पन्न हुआ है जिसका अर्थ है हर्षोल्लास

१. "In Greece, both Comedy and Tragedy took their rise from religious ceremonial . . . from a common chant the ceremonial soon developed into a primitive duologue between a leader and the chorus. The song became elaborated, it developed narrative elements and soon reached a stage in which the duologue told in primitive wise some story of the deity"—British Drama—by A Nicoll P 15

२. The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races • Dr. William Ridgeway, P 64



प्रदर्शित करना। 'बामेडी' का उद्भव धार्मिक समारोहों और ध्यानन्दोत्सवों में माना जाता है। पाश्चात्य नाट्य-साहित्य के इतिहास में ये यूनानी नाटक ही सर्वप्रथम स्थान ग्रहण करते हैं। अरस्तू के मतानुसार दुःखान्तकी (ट्रैजेडी) उत्कृष्टतम काव्यकला है।<sup>१</sup> और भारतीय आलंकारिकों की तरह उन्होंने भी नाटक को काव्य ही माना है। अरस्तू के समय तक एस्कुलस, सोफोक्लीज और यूरापाइडोज ये तीन महान नाटककार यूनानी दुःखान्तकों को अत्यंत समृद्ध बना चुके थे। उन्हीं नाट्य ग्रन्थों की दृष्टि-समझ रखकर अरस्तू ने दुःखान्तकी को सर्वश्रेष्ठ काव्य-प्रकार उद्घोषित कर नाट्य समीक्षा व अन्तर्गत उसी की विस्तृत विवेचना की है।

अरस्तू के मतानुसार काव्य जीवन का अनुकरण है। यह अनुकरण जीवन के केवल बाह्य उपकरणों का नहीं, अपितु आंतरिक सम्बन्धों, मानसिक अवस्थायों तथा रागात्मक प्रतिक्रियाओं का रहता है। यह अनुकरणात्मक कला चित्र हो या कविता—सौंदर्य-युक्त है और आनंद प्रदान करती है।<sup>२</sup> उसमें मानव-जीवन के सर्वव्यापी एक स्थायी तत्त्वों की अभिव्यक्ति होती है। अतः उस अनुकरणात्मक कला में महाकाव्य और नाटक का सर्वोच्च स्थान है।

अरस्तू ने अपने 'काव्यशास्त्र' (Poetics) में महाकाव्य और नाटक की तुलनात्मक विवेचना करते हुए यह प्रमाणित किया है कि दुःखान्तकी (Tragedy) का महत्त्व महाकाव्य की अपेक्षा अधिष है क्योंकि दुःखान्तकी में भावकों के मन पर तीव्र प्रभाव उत्पन्न करने की अपेक्षारण क्षमता है। अरस्तू ने दुःखान्तकी को इस प्रकार परिभाषा दी है "त्रासदी किसी भीरी, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है जिसका माध्यम नाटक के भिन्न भिन्न भागों में भिन्न-भिन्न रूप से प्रयुक्त सभी प्रकार के आभरणों से अलंकृत भाषा होती है, जो समाख्यान रूप में न होकर कार्य-व्यापार रूप में होती है और जिसमें कहणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विवेचन किया जाता है।" इस परिभाषा के अनुसार दुःखान्तकी काव्य की एक अत्यन्त गम्भीर और सौंदर्य विधा है जो हृदय काव्य के अन्तर्गत आती है और जो रंगमंच पर अभिनीत होकर दर्शकों के मन में अदायित करणा और त्रास के भावा को उत्तेजित कर विरेचन (Katharsis) की पद्धति से उनके मन को शुद्ध बनाकर दासि प्रदान करती है। 'विरेचन' का सिद्धांत सर्वप्रथम अरस्तू

१. अरस्तू का काव्यशास्त्र अनुवाद डॉ० नगेन्द्र, पृ० ७०, प्र० सं० सं० २०१४ वि०।

२. "A work of art, whether it be a picture or a poem, is a thing of beauty (Poetics vii, 1450) and it affords pleasure appropriate to its own kind (Poetics xiv, 1453)—Aristotle

३. यह अनुवाद 'अरस्तू का काव्यशास्त्र' नामक हिन्दी ग्रन्थ से उद्धृत। अनुवादक डॉ० नगेन्द्र, पृ० ६५।

मूल पाठ इस प्रकार है 'Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions'—Prof. Butcher's rendering in 'The Making of Literature' by Scott James, P 61

ने प्रस्थापित किया। भरतू ने स्वयं 'विरचन' की कोई परिभाषा प्रस्तुत नहीं की, फलतः 'विरचन' के परवर्ती व्याख्याताओं ने भिन्न-भिन्न गताब्धियों में इसके भिन्न-भिन्न अर्थ किये। "मूलतः यह शब्द चिकित्साशास्त्र का है जिसका अर्थ है रोग के घोर विचारों—आयु उदर के विचारों—की शुद्धि। भरतू स्वयं वेद के पुत्र थे और इस प्रकार के उपचार आदि का उन्हें प्रत्यक्ष अनुभव था, अतः यह शब्द निश्चय ही उन्होंने चिकित्साशास्त्र में ग्रहण कर इसका साक्षात्कृत प्रयोग किया है। उनका विरचन से अभिप्राय मनोविकारों के उद्वेग और उनके शमन से उत्पन्न मन शान्ति है।"

[‘भरतू का काव्यशास्त्र’ अनुवादक डॉ० नगेन्द्र, पृ० ८२, ८३]

भरतू ने दुःखान्तर्गी के छः तत्त्व माने हैं—व्यापक, चरित्र-चित्रण, पद-रचना, विचार-तत्त्व, दृश्य विधान और गीत। इनमें व्यापक, चरित्र चित्रण और विचार-तत्त्व अनुकरण के विषय होने से दुःखान्तर्गी के मूल तत्त्व मान गये हैं जिनकी तुलना भारतीय नाट्य की अनुकरणमूलक मानने वाले दशरूपककार घनश्याम के नाट्यतत्त्वा वस्तु, नेता और रस (वस्तुनेता रसस्तेषां भेदक) से की जा सकती है। भरतू न वस्तु और गता की लगभग वही विवेचनाएँ प्राचक्ष्यक मानी हैं जो भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में उल्लिखित की हैं। परन्तु भरतू ने व्यापक को दुःखान्तर्गी की आत्मा माना है। उनका कथन है कि चरित्र चित्रण के अभाव में दुःखान्तर्गी का सज्जन सम्भव है। किन्तु बिना व्यापक के वह कदापि हो नहीं सकती। भरतू के इस सिद्धांत को न उनके परवर्ती पाश्चात्य नाट्यशास्त्रियों ने मान्य रखा और न भारतीय नाट्य-अमीक्षा इसकी पुष्टि करती है। यूरोप का परवर्ती समीक्षक-ग्रन्थ चरित्र-चित्रण को नाटक का प्रमुख अंग मानता है। भारतीय नाट्यशास्त्र का साध्य तत्त्व रस है, वस्तु और नेता उसके साधन-मात्र हैं। रस ही नाटक का प्राणतत्त्व है। "भरतू का विरचन सिद्धान्त भरत के रस-सिद्धान्त से बहुत भिन्न नहीं है। यह कहना अमंगल न होगा कि भारतीय रस-सिद्धांत में प्रकारान्तर से विरचन सिद्धान्त अन्तर्भूत है। विरचन प्रक्रिया के दो अंग हैं—(१) प्रतिशय उत्तेजना द्वारा मनोवेगों का शमन और (२) तज्जन्य मन शान्ति। मनोवेगों की प्रतिशय उत्तेजना रस सिद्धांत के अंगभूत स्थायी भावों के चरम उद्बोध के समानान्तर है। शान्ति रस-सिद्धान्त की 'समाप्ति' की अवस्था है, जब सहृदय श्रोता का मनोमुकुर भीतिविकार-जन्य मलिनता से मुक्त सर्वथा निर्मल हो जाता है।" भरतू की इस विवेचना में रजोगुण और तमोगुण के तिरोभाव और सतोगुण के आविर्भाव की स्थिति का समावेश होता है जिससे उद्बेग का शमन होता है। किन्तु भारतीय रस-सिद्धांत हममें अधिक व्यापक है। 'रस' मुक्त आत्मा का भोग माना गया है। उसमें तो भरतू के उद्बेग शमन में और आगे जाकर सात्त्विक भावाश्रित रस रूप आनन्द की उपलब्धि स्थिति सन्निहित है।

भरतू ने नाटकों के प्रदर्शन में किसी प्रकार के दृश्य को व्यर्थ नहीं माना। युद्ध, हत्या, मृत्यु आदि के दृश्य पश्चिमी रंगमंच पर युगों से प्रस्तुत किये जाते रहे हैं। यूनानी नाटक में ऐसे प्रसंग सर्वत्र सुलभ हैं और ये दुःखान्तर्गी वातावरण की सृष्टि में सहायक होते हैं। पर आदर्शवादी संस्कृत नाटककार रंगमंचीय शिष्टता पर बड़ा बल देता है। वह मृत्यु, हत्या, युद्ध आदि ना दर्शकों के सामने कभी प्रदर्शन नहीं करता। उनको नाटक सदा ही

१ 'अवस्थानुक्तिनाटक'—दशरूपक अ० अ० १।७।

२ 'भरतू का काव्यशास्त्र' डॉ० नगेन्द्र, प्रथम संस्करण, स० २०१४ वि०, पृ० १०१।

मुखान्त होते हैं। भासकृत 'ऊरुभंग' आदि नाटक तो इसके अपवाद मात्र हैं। यूनानी दुःखान्त की जैसा नाट्य प्रकार हमारे यहाँ नहीं है, इसका कारण सम्भवतः दोनों देशों की भिन्न जीवन-दृष्टि है।

अरस्तू की दृष्टि में 'दुःखान्तकी' कला का सर्वोत्कृष्ट रूप है। अतः 'दुःखान्तकी' का उन्होंने विस्तार से विवेचन किया है। किंतु सुखान्तकी का विवेचन उपलब्ध नहीं होता। अरस्तू के मतानुसार "मुखान्तकी का लक्ष्य होता है यथार्थ जीवन की अपेक्षा मानव का हीनतर चित्रण, और दुःखान्तकी का लक्ष्य होता है भव्यतर चित्रण। अर्थात् दुःखान्तकी की विषय-वस्तु और तदनुसार उसके पात्र गम्भीर एवं उदात्त होते हैं। सुखान्तकी की विषयवस्तु और पात्र क्षुद्र तथा निकृष्ट होते हैं, किंतु वे दुष्ट नहीं होते; अभिहास्य होते हैं।" (काव्य-शास्त्र—अरस्तू पृ० ६६-६७, अनुवादक : डॉ० नगेन्द्र, पृ० ६४)। सुखान्तकी 'प्रहसन' का ही प्रकार है जिसमें पात्र दुष्टता लेकर नहीं आते, कुरूपता या विचित्रता लेकर आते हैं, जिससे हास्य उत्पन्न होता है। यूनानी सुखान्तकी के अभिनेता एथेन्स नगर से अग्रमानपूर्वक निष्कासित किये गये थे। अतः वे एक गाँव से दूसरे गाँव भटकते फिरते थे और अपने हास्योत्पादक स्थूल अभिनयों द्वारा ग्रामीण लोगों का मनोरंजन कर जीविकोपार्जन करते थे। दुःखान्तकी की भाँति सुखान्तकी में वस्तु, पात्र आदि का समावेश होता है। पर उनका चुनाव निम्न कक्षा के जीवन से होता है।

### आधुनिक पाश्चात्य नाटक :

संस्कृत एवं यूनानी नाट्य-समीक्षा के पश्चात् पश्चिमी नाट्य-समीक्षा पर विचार करना आवश्यक है, क्योंकि आधुनिक सभी भारतीय भाषाओं के नाटक पश्चिमी नाटकों और नाट्य-सिद्धान्तों से विशेषतः प्रभावित हैं। अतः हमारे आलोच्य नाटकों की समीक्षा का अधिकांश आधार पश्चिमी नाट्य-समीक्षा ही है।

यद्यपि समस्त यूरोपीय नाट्य-समीक्षा का मूलधार अरस्तू का नाट्यशास्त्र ही है तथापि देश एवं काल की परिवर्तित परिस्थितियों के कारण अरस्तू के सिद्धान्तों में क्रमशः मशोचन तथा परिवर्द्धन होता रहा है। रोम के सुप्रसिद्ध कवि तथा आलंकारिक होरेस ने अरस्तू के नाट्य-सिद्धान्तों की विषय-विवेचना करते हुए सर्वप्रथम यह आदेश दिया कि नाटक पाँच अंकों में विभक्त होना चाहिए और साथ ही चरित्र-चित्रण के औचित्य का भी सर्वाधिक आग्रह रक्खा जाना चाहिए। नवजागरण युग में समस्त यूरोप के नाट्य-साहित्य पर अरस्तू का प्रभाव अत्यधिक बना रहा। इटली, फ्रांस, इंग्लैंड आदि के सभी नाट्य-समीक्षक अरस्तू के सिद्धान्तों के कट्टर अनुयायी रहे। अरस्तू की ट्रैजेडी, कॉमेडी की व्याख्या तथा संकलननय आदि को मूलरूप में स्वीकार किया गया। तत्कालीन नवीन आवश्यकताओं के कारण कथानक, पात्र, विचार आदि की विशेषताओं के बारे में नगण्य परिवर्तन किये गये। लेसिंग-जैसा महान् चिंतक भी अरस्तू का अनुयायी था जिसने अठारहवीं शती में लिखित अपने नाट्य-शास्त्र में अरस्तू के सिद्धान्तों का ही पुनरुच्चार किया। रोमाण्टिक युग में नाटकों का नई दृष्टि और नई व्याख्या के साथ मूल्यांकन हुआ। कालान्तर में यथार्थवाद, अस्तित्ववाद आदि ने इसमें इतस्ततः परिवर्तन भी किये, जो आज तक विभिन्न रूपों में परिलक्षित होते हैं।

यह कहा जा चुका है कि अरस्तू ने अपने काव्यशास्त्र (Poetics) में दुःखान्तकी को सर्वश्रेष्ठ काव्य-प्रकार माना है और उसकी परिभाषा देने हुए यह मत प्रदर्शित किया है कि

दुःखान्तकी अनुकृति है—अर्थात् की नहीं, कार्य की तथा जीवन की।<sup>१</sup> नाटक, काव्य का वह रूप है जिसमें पात्र जीवित, जाग्रत और चलते-फिरते प्रस्तुत किये जाते हैं, अर्थात् जिसमें कार्य-व्यापार (Action) का प्रदर्शन रहता है।<sup>२</sup> इसीसे साथ भरस्त्रू ने नाटक को अभिनेयात्मक काव्य-प्रकार माना है जिसे हम दृश्यकाव्य कहते हैं। अर्थात् नाटक के प्रारम्भ में ही उसका रंगमंच से अपरिहार्य सम्बन्ध रहा है। यह एक ऐसा तत्त्व है जो उसे अन्य साहित्य-प्रकारों की अपेक्षा विशिष्टता प्रदान करता है। स्टेनलेवेन्सी, एंगली इयूकम, एलार्डोम निक्ल आदि समीक्षक नाटक का रंगमंच और अभिनय में अभिन्न सम्बन्ध मानते हैं। अभिनेयता ही किसी भी नाटक को 'नाटकत्व' प्रदान करती है। इससे विपरीत कुछ अल्पसंख्यक समीक्षकों ने नाटक का खेला जाना आवश्यक नहीं माना है। पर नाटक वस्तुतः रंगमंच की कला है। अभिनय उसका अविभाज्य अंग है। इन प्रत्यक्षीकरण के साथ भरस्त्रू के कार्य-व्यापार और 'संघर्ष' तत्त्व भी अज्ञात नाटक के मूलधार माने जाते हैं। 'संघर्ष' में से ही नाट्योत्पत्ति होती है।<sup>३</sup> नाटक में 'जीवन अपने सजीव रूप में प्रत्यक्ष होता है। 'मनुष्य हृदय की अप्रत्यक्ष भावनाओं को प्रत्यक्ष करने के लिए ही नाटक का उद्भव हुआ है।' नाटक की 'रसात्मकता' उसे काव्यत्व प्रदान करती है और 'अभिनेयता' उसे 'नाटकत्व' प्रदान करती है। नाटक 'संवाद' की कला है। नाटक में कथावस्तु, पात्र, वातावरण आदि का 'संवाद' होता है और उसी के साथ भाषा का भी 'संवाद' सम्मिलित होता है। समस्त नाटक 'संवाद' पर आधारित रहता है। नाटकीय वस्तु, पात्र एवं संवाद द्वारा जब मंच पर जीवन का अभिनयात्मक अनुकरण होता है तब प्रेक्षक के चित्त में सत्ता की सर्व अनुभूतियों से नितान्त भिन्न प्रकार की विशिष्ट अनुभूति का सन्मरण होता है जिसे जे० बी० प्रीस्टली ने 'नाट्यात्मक अनुभूति' (Dramatic Experience) कहा है।<sup>४</sup> 'नाटक में मानव-जीवन की आत्मा की गति प्रतिबिम्बित होती है।'<sup>५</sup>

नाटक शब्द की कला है। कविता, उपन्यास और कहानी का भी माध्यम शब्द ही है पर इनके शब्द पाठ्य या श्रव्य रहते हैं। भाषा की संपूर्ण शक्ति का उपयोग नाटक द्वारा अधिक संभव है। भाषा की व्यञ्जना शक्ति का, उससे आरोह-अवरोहार्थक रूपों का और उसकी अभिव्यक्ति की सार्थकता का उद्घाटन नाटक में ही संभव है। शब्दों की मितव्ययिता का उत्तम उदाहरण हमें नाटक में दृष्टिगत होता है। इसीलिए तो कहा गया है "No art is so rigidly economic as the drama" कहानी और उपन्यास की भाँति पाश्चात्य आलोचकों ने आधुनिक नाटक के भी छ तत्त्व माने हैं (१) कथावस्तु, (२) चरित्र-चित्रण,

१. Tragedy is an imitation not of men, but of actions (European Theories of the Drama, B H Clark P 10)

२. भरस्त्रू का काव्यशास्त्र, डॉ० नगेन्द्र, पृ० ६४।

३. "All drama ultimately arises out of conflict"—"The Theory of Drama": A. Nicoli 1937, Edition. P 92

४. आचार्य आनन्दशंकर भुव, 'संस्कृति' पत्रिका, मार्च १९५१ का अंक, पृ० ८६।

५. 'The Art of the Dramatist'—

J P. Priestly, 1957, Page 3

६. 'The Art (Drama) reflects the movement of the spirit of mankind,'  
—'Drama' by Ashley Dukes P. 28,

(३) कथोपकथन या सवाद, (४) देश-काल या वातावरण, (५) भाषाशैली और (६) उद्देश्य । किन्तु नाटक के इन छ तत्त्वों की अपनी विनिष्टता एवम् पृथक्ता है । नाटक की कथावस्तु अत्यधिक ठोस एवम् सन्निष्ट होती है । कथानक वा दृश्यो में विभाजित करना नाटक की एकात्मिक विलक्षणता है जो उक्त विधान में रमणीय आवश्यकताओं को दृष्टि समक्ष रखने को बाध्य करती है । "नाटक की वस्तु सघर्ष पर आधारित है अतः हम नाटक को 'सघर्षों की कथा' कह सकते हैं ।" नाटक के पात्र पूर्णतः सजीव और मानवीय गुणों से समुक्त होते हैं । अभिनेयता के लक्षण के कारण नाटक की पानयोजना में लेखक को अत्यधिक कौशल एवम् कला का अवलम्ब ग्रहण करना पड़ता है । नाटक में सवादों की प्रधानता के कारण उनकी सरलता, स्वाभाविकता और सफलता पर नाटक की सफलता का आधार रहना है । समुचित दृश्यविधान, सोद्देश्य सवाद, सजीव पात्र मृष्टि तथा कौतूहलसमुक्त वस्तु-विन्यास द्वारा ही नाटक के मूलभूत उद्देश्य की सिद्धि—प्रेक्षक-वृन्द के चित्त में नाटकीय अनुभूति (Dramatic Experience) की मृष्टि संभव बनती है । ये अर्थात् उपन्यास या कविता के लिए अपेक्षित नहीं हैं । नाटककार की एक और सीमा है । वह अपने पात्रों के रूप में ही हमारे सामने आता है और पात्रों द्वारा ही अपने उद्देश्य को अभिव्यक्त करता है । इस प्रकार नाटक अपनी विशेषताओं और विचित्रताओं से संपृक्त साहित्य के अन्य सभी रूपों में अद्वितीय स्थान ग्रहण किये हुए है जिसकी रचना में सभी उच्च और निम्न प्रकार की कलाएँ सहयोग प्रदान करती हैं । मानव-मेधा द्वारा निर्मित सभी साहित्य-विधाओं में नाटक ही निश्चय रूप से अत्यन्त रसात्मक है ।

नाटक व य मूलभूत अपरिहार्य लक्षण सभी नाट्य प्रकारों में समाविष्ट होते हैं जो भिन्नता दृष्टिगत होनी है वह आन्तरिक नहीं, विषय या शैलीगत बाह्य विशिष्टता है । पश्चिमी नाट्य साहित्य में इस प्रकार की विशेषताओं को लिये हुए कई नाट्य-प्रकार उपलब्ध होते हैं जिन्होंने हिन्दी, गुजराती आदि सभी भारतीय भाषाओं के नाटकों को समान रूप से प्रभावित किया है । उनमें से सुखान्त और दुःखान्त नाटकों की तो विवेचना की जा चुकी है । संस्कृत व सुखान्त और पश्चिम व सुखान्त-दुःखान्त नाटकों का आलोच्य दोनों भाषाओं के नाटकों पर जो प्रभाव पड़ा है उसका अध्ययन आगे के पृष्ठों में किया जायगा । समस्या-नाटक, प्रहसन, एकांकी, नीतिनाटक, नाट्यरूपक इत्यादि पश्चिमी नाट्यभेदों का समीक्षात्मक परिचय तथा उनका हिन्दी और गुजराती-नाटकों पर प्रभाव भी परवर्ती अध्यायों में यथास्थान प्रस्तुत किया जायगा ।

१ "The drama may be called the art of crisis . . ."

—William Archer in *European Theories of the Drama* Page 479

२ Its (of drama) anatomy is composed of all the other arts, high and low, stripped to their elementals

—George Jean Nathan 'European Theories of Drama', P 504

3 It (drama) stands undoubtedly as the most interesting of all the literary products of the human intelligence

—Allardyce Nicoll : *The theory of Drama*, P 9,

## दूसरा अध्याय लोक नाटक

### शिष्ट नाटक और लोकनाटक

मनुष्य मनोरञ्जनप्रिय प्राणी है। जिस प्रकार उमके तन के लिए अन्न, जल और वस्त्र आवश्यक हैं, उसी प्रकार उसके मन की क्षुधा की परितृप्ति के लिए मनोविनोद, मनोरञ्जन आवश्यक है। इस आवश्यकता की पूर्ति के लिए मानव अनादि काल से देश-कालानुसार रचि और परिस्थिति के अनुरूप मनोरञ्जन के साधन या आविष्कार करता चला आ रहा है। नृत्य, संगीत, त्योहार, धार्मिक एवम् सामाजिक उत्सव, नाटक आदि उन्नी के विविध रूप हैं। मनोविनोद के इन साधनों में नाटक का बड़ा ही महत्वपूर्ण स्थान है क्योंकि नाटक आनन्दोपलब्धि का प्रबलतम साधन है। इसमें सभी कलाओं और विद्याओं का समावेश होता है। यह सार्वजनिक और सार्ववर्णिक कला है। इसकी व्यापकता और उत्कृष्टता को देखकर ही 'वाय्येषु नाटक रम्यम्' उक्ति प्रसिद्ध हुई है।

दीर्घकाल से मानव समाज दो वर्गों में विभक्त रहा है। एक सस्कृत-शिक्षित वर्ग और दूसरा ग्रामीण अशिक्षित वर्ग। इन दो वर्गों की रुचि तथा बुद्धि में तात्त्विक अंतर है, अतः दोनों के मनोरञ्जन के माध्यम में भी अंतर होना स्वाभाविक है। जो नाटक समाज के शिक्षित-सस्कृत वर्ग का मनोविनोद करते रहे हैं वे 'शिष्ट' (साहित्यिक) नाटक कहे गये हैं। वे साधारण जन-समाज से असंबद्ध रहे हैं। उनका प्रेक्षकवर्ग परिष्कृत अभिरुचि और उच्च रस वृत्ति का माना गया है। सस्कृत के सभी नाटक इसी श्रेणी में परिगणित होते हैं। ये नाटक अधिकतर या तो राजसभाओं में नृपमंडल तथा अभिजात-वर्ग के समक्ष अभिनीत होते रहे,<sup>१</sup> या देवालयों में सामान्यतः उच्च वर्ग के लोगों के सामने खेले जाते रहे। सस्कृत नाटककार अत्यंत बुद्धिमान, गुणज्ञ और विवेकशील दर्शन चाहता है जो नाट्य प्रयोगों के गुण दोषों को समझ सके और उनमें प्रदर्शित भावों को ग्रहण कर सके। सस्कृत नाटककार प्रत्येक व्यक्ति को नाट्यभिनय दिखाने में पक्ष में नहीं है।

भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में इन उच्च कोटि के कलात्मक नाटकों के देखने वाले रसिक जनो में वक्तिपर्य विशेष गुणों का होना आवश्यक माना है।<sup>१</sup> और वस्तुतः यह सत्य है कि उच्च कोटि की कलाओं का रसास्वादन सभी लोगों के लिए कदापि संभव नहीं है। उसके लिए तो विशेष पात्रता अपेक्षित रहती ही है। उसे 'अधिवारी' बनना पड़ता है। गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ने भी लिखा है कि 'असभ्य, भूर्ख, नास्तिक और निम्नवर्गीय जन के लिए

१ 'अभिरूपभूविष्टा परिषदियम् ।'

—प्रस्तावना प्रथम अंक : अभिज्ञान शाकुन्तलम् ।

२ देखिये भरतमुनि-सूत्र, नाट्यशास्त्र, चौखम्बा प्रकाशन, अध्याय २७, श्लोक ४६-६२,

प्राचीन प्रेक्षकगृहों में प्रवेश-निषेध था ।<sup>१</sup>

इन शिष्ट नाटकों के अतिरिक्त दूसरा प्रकार लोक-नाटकों का है जो 'सर्वजनसुखाय' रहा है ।

'लोकनाटक' में प्रयुक्त 'लोक' शब्द का अंग्रेजी पर्याय 'फोक' (Folk) है । 'फोक' शब्द एंग्लो सैक्सन 'Folc' शब्द का विकसित रूप है । "प्रसिद्ध विद्वान् ग्रिम ने जर्मन भाषा में सर्वप्रथम लोक-साहित्य के लिए 'Volkskunde' शब्द का प्रयोग किया । इसका अनुकरण कर ता० २२, अगस्त १८४६ के रोज़ श्री डब्ल्यू० जे० थोम्स ने अपने पत्र Athenaeum में Folklore शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग किया और तब से यह 'Folk' शब्द रुढ़ बन गया ।"<sup>२</sup> डॉ० बार्कर ने 'फोक' शब्द द्वारा किसी सम्प्रदाय से दूर रहने वाली जाति को सम्बोधित किया है । भारत में इसी अंग्रेजी 'फोक' (Folk) शब्द के लिए 'लोक' और 'जन' शब्द प्रचलित हैं । हमारे यहाँ 'लोक' शब्द उन लोगों का सूचक है "जिनके व्यावहारिक ज्ञान का आधार पौर्याही नहीं है । ये लोग नगर के परिष्कृत रुचि-सम्पन्न सुसंस्कृत समझे जाने वाले लोगों की अपेक्षा सरल और अकृत्रिम जीवन के अभ्यस्त होते हैं और परिष्कृत रुचि वाले लोगों की समूची विलासिता और सुकुमारता को जीवित रखने के लिए जो भी वस्तुएँ आवश्यक होती हैं, उनको उत्पन्न करते हैं ।"<sup>३</sup> लोकनाटक इसी अशिक्षित अथवा अर्धशिक्षित जनता की सृष्टि है जो युगों से कौटि कौटि लोगों का मनोरंजन करती चली आ रही है । लोकनाटक ही सही अर्थों में सार्वभौमिक 'पंचमवेद' के नाम से अभिहित होने का अधिकारी है । इस नाटक की परम्परा संस्कृत के शिष्ट नाटकों के पूर्व भी प्रचलित थी और उनके क्षयग्रस्त होने के पश्चात् आज तक अक्षुण्ण बनी हुई है । विश्व के सभी देशों में इसकी प्राचीनता और लोकप्रियता असंदिग्ध है ।

डॉ० कौय ने नाटक की उत्पत्ति 'नृत्य' से मानी है ।<sup>४</sup> श्री डोलरराय मांकड भी इसका समर्थन करते हैं ।<sup>५</sup> 'नृत्य' में कथा तत्त्ववाद में जुड़ा । 'नाटक' का 'नृत्य' के साथ सम्बन्ध जोड़ना लोकनाटकों के उद्भव का द्योतक है, क्योंकि लोकनाटकों में नृत्य एवम् संगीत की प्रधानता रहती है । लोक-नृत्य, लोक-संगीत और लोक कथा का सगम-स्थान लोकनाटक है । पूजा-अर्चना, पर्व-त्योहार, जन्म-मरण आदि विशेष प्रसंगों पर जन-जीवन ने अपनी सुल-सु व्यामक अनुभूतियाँ अभिव्यक्त करने के लिए आदिम युग से ही किसी न किसी नाट्यात्मक प्रकार की ढूँढ़ ही लिया होगा ; उसी का विकसित रूप लोकनाटक है ।

भारत में लोक-नाट्य की परम्परा प्राचीनतम है और "यह असंदिग्ध रूप से मानना

१. The Sanskrit Drama

—Dr. A B Keith, 1924 Edition, P. 370

२. लोक-साहित्य की रूपरेखा—श्रीमती दुर्गा भागवत, प्रथम संस्करण, १९५२, पृ० १०

३. 'जनपद' हिन्दी त्रैमासिक (पट १, अंक १, अक्टूबर १९५२) में लेख ।

—'लोक-साहित्य का अध्ययन'. लेखक डा० इजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ६५

४. The Sanskrit Drama

—A B. Keith, (1924), P 16

५. The Types of Sanskrit Drama (1936), P 32.

चाहिए कि भारतीय देशी भाषाओं के साहित्यिक नाटक-अभ्ययन से पूर्व कोई न कोई नाट्य-परम्परा प्रत्येक भाषाभाषी प्रांत में विद्यमान अवश्य रही है जो समस्त साहित्यिक नाटक की उत्पत्ति का मूल कारण न होते हुए भी, ज्येष्ठ भगिनी के नाते उसकी परिचर्या अवश्य करती रही होगी।”<sup>१</sup>

अब हिन्दी और गुजराती के लोक-नाटकों का अध्ययन प्रस्तुत करने के पूर्व अपभ्रंश नाट्य-परम्परा का परिचय देना युक्तियुक्त होगा, क्योंकि उसके साथ दोनों भाषाओं के प्रालोच्य नाटकों का अविच्छिन्न सम्बन्ध है।

### अपभ्रंश नाट्य-परम्परा

पाली, प्राकृत और अपभ्रंश के शिष्ट नाटकों के विषय में विद्वानों में मतभेद है। पर अपभ्रंश-भाषा में रास, फागु, चर्चरी इत्यादि के जो ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं उनके आधार पर यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि अपभ्रंश में लोकनाट्य-परम्परा थी और उसका काफी पुराने समय से प्रचलन था।

### रास

रास, रासो, रासा या रामक शब्द के अर्थ के विषय में विद्वानों में मतभेद नहीं है। कोई उसे द्रष्टा-वाचक ‘रस’ मानता है, तो कोई साहित्यिक रस। यह शब्द छन्द-विशेष का स्रोतक भी माना गया है। किसी ने राजमूय से और किसी ने रटस्य या रसायण से इस शब्द की व्युत्पत्ति मानी है। गायन-वादन के साथ स्त्री-पुरुषों के वर्तुलाकार नृत्य को भी ‘रास’ शब्द से अभिहित किया गया है। साधारणतः ‘रास’ या ‘रामो’ शब्द तीन अर्थों में प्रयुक्त हुआ है— एक तो चारणों के वीर और प्रेमकाव्य-ग्रन्थों के निर्देशक के अर्थ में। दूसरे, जैन साधुओं की नीति-प्रधान उपदेशात्मक विशेष पद्य-रचनाओं के अर्थ में, और तीसरे, वैष्णव भक्ति से सम्बन्धित उन राधाकृष्ण की लीलाओं के अर्थ में, जिनका आज तक नृत्य एवम् गीतयुक्त प्रदर्शन होता आया है। ‘रास’ शब्द है पुराना। सस्कृत के प्राचीन अलंकारशास्त्र के ग्रन्थों में भी ‘रास’ शब्द मिलता है। ग्यारहवीं शती के साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने ‘नाट्यरासक’ और ‘रासक’ की उपरूपकों में गणना की है। इनमें नृत्य और नाट्य दोनों का मयोग होता था। “ऐसा प्रतीत होता है कि लोक में जन-साधारण द्वारा किसी लोक-प्रचलित नायक को लेकर प्रदर्शित उपरूपक को आलंकारिकों ने ‘रासक’ का नाम दिया और शिक्षित एवम् शास्त्र-प्रचलित नायक के आधार पर रचित उपरूपक को ‘नाट्य राम’ का नाम दिया।”<sup>२</sup> अद्दुल रहमान या अद्दुर रहमान द्वारा १२वीं-१३वीं शती में प्रणीत अपभ्रंश ग्रन्थ ‘मदेगरासक’ की चर्चा करते हुए आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी लिखते हैं कि “‘रासक’ वस्तुतः एक विशेष प्रकार का खेल या मनोरंजन है। रास में वही भाव है। ‘मृत्क’ भी ऐसा ही शब्द है। लोक में इन मनोरंजक विनोदों को देखकर सस्कृत के नाट्यशास्त्रियों ने उन्हें

१. हिन्दी-नाटक - उद्भव और विकास : डा० दशरथ मोमा, दि० २०, पृ० ३३

२. “सेठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रन्थ - भारतीय नाट्यसाहित्य”—(सं० डॉ० नगेद्र) में मुद्रित लेख—‘अपभ्रंश नाट्य-साहित्य’ : संस्कृत डा० हरिवंश कोदण्ड, पृ० २५०



रूपको और उपरूपको में स्थान दिया था।<sup>१</sup> हेमचन्द्राचार्य ने काव्यानुशासन में रासक को गेयरूपक माना है। अथर्वश-काल में हल्सीसक, रासक, प्रेक्षणक आदि नाटको का प्रचार बहुत अधिक था। १२-१३वीं शताब्दी में इनके उत्सवों के वृत्तान्त भी हमें उपलब्ध होते हैं। जैनाचार्यों के रासक या 'रास गीति-नाट्य' १३वीं शताब्दी में विरचित होने लगे थे। इनकी भाषा अथर्वश तथा गुर्जर या राजस्थानी-मिश्रित है।<sup>२</sup> इनकी शैली लोक-नाट्य-परम्परा की है। ये या तो जैन मंदिरों में या अन्य सार्वजनिक स्थानों में प्रदर्शित किये जाते थे। रास-ग्रन्थों में धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, नैतिक, लौकिक आदि सभी विषयों का वर्णन प्राप्त होता है। सन् १३२७ के 'सप्तश्लोक-रास' में लिखा गया है कि "जैन मंदिरों के उत्सव-प्रसंग से श्रावक-श्राविका हर्ष के साथ एकत्रित होते और वहाँ तानियों के साथ एवम् डांडियों के साथ रास खेले जाते।"<sup>३</sup> गुजरात के विविध रास, राजस्थान के लवङ्गरास और ब्रजभूमि की रास-लीलाएँ इसी परम्परा के शेषांश हैं।

## फागु

अथर्वश साहित्य के रासक युग में ही हमें फागु-काव्य मिलते हैं। फागु गेय-रूपक है जो वसतःश्रुत में, विशेषतः फाल्गुन-चंद्र में, खेले जाते हैं। प्रसि० के० बी० व्यास का कथन है कि होली के त्यौहार पर जो 'फाग' गीत गाए जाते हैं उनका मूल उत्सवही 'फागु' है। 'फागु' का सम्बंध फाल्गुन से है।<sup>४</sup> 'फागु' शब्द वसत का निदर्शक है, इसकी व्युत्पत्ति इस प्रकार है 'संस्कृत फल्गु (वसत) > अथर्वश फगु > जूनी गुजराती फागु। हेमचन्द्र ने 'फागु' का अर्थ 'वसन्तोत्सव' बताया है।<sup>५</sup> जिस प्रकार 'रास' एक प्रकार का गेय रूपक है, उसी प्रकार 'फागु' नृत्यवाद्ययुक्त गेय-रूपक है। प्राचीन काल में फागु का स्वरूप लोकोद्भव गीति-नाट्य का था जो सदा गाया और खेला जाता था।<sup>६</sup> 'सिरि धूलिभट्ट फागु' में भी यह स्पष्ट उल्लेख है कि फागु में खेलने और नाचने की प्रधानता रहती है।<sup>७</sup> शृंगारप्रधान वासन्ती वातावरण इसके साथ किसी न किसी रूप में सदा ही घना रहा है। फागु के दो भेद हैं—एक जैन फागु और दूसरा जैनतर फागु। जैन फागु में जैनधर्म सम्बन्धी विषयों का समावेश होता है, पर जैनतर फागु में ऐतिहासिक या पौराणिक विषय रहता है और उसमें नायक-नायिका के रूप में कृष्ण-राधा तथा रुक्मिणी, गोपियाँ आदि अनेक पात्र होते हैं। हमारे देश में फाल्गुन में सामूहिक नृत्य का शास्त्राचार्य से रिवाज रहा है। राजस्थान में आज भी

१. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—आचार्य इजारीप्रसाद द्विवेदी, प्र० स० १९५२, पृ० १००।

२. हिन्दी-नाटक . उद्भव और विकास—डॉ० दशरथ शोभा, पृ० ६६

३. 'साहित्यकार' हिन्दी मासिक पत्रिका के वर्ष २, अंक १६ में श्री अग्रचन्द्र नाडडा का लेख 'लोक-नाटकों की परंपरा', पृ० ७०।

४. "Vasant Vilasa" — Edited by Pri K. B Vyas, 1942, P 38

५. 'वसन्तविलास' प्राचीन फागु-काव्य, संपादक—प्रि० कान्तिलाल बलदेवदाम व्यास, दिनाय आवृत्ति, १९४७, पृ० २ (प्रस्तावना)।

६. वही, पृ० ३

७. रत्नतरंगच्छिन्न निखपदम सुरि किय फागु रमेव ।

खेला नाचद नैत्र मामि शिरि गावेव ॥

फाल्गुन में 'रम्मत' गीति-नाट्य की प्रथा है। गुजराती 'गरबा' और राजस्थानी 'धुम्मर' तथा 'घिन्नड' इसी के स्फावर हैं। 'घिन्नड' लघुदा राम या डडिया रास है। फाल्गुन में प्रारम्भ होते ही राजस्थान के नगर-नगर और ग्राम-ग्राम के भुक्त्त प्रागणो—चौको—में "बुण मांड्या ए मुहाणण थारा हाथ, घिन्नड रमवा म्ह चाल्या" की ध्वनि गूँज उठती है।<sup>१</sup> इस प्रकार 'फागु' रूपक राजस्थान में आज भी प्रचलित है।

### चर्चरी :

'चर्चरी' शब्द 'चच्चरी' और 'चाचरि' का पर्यायवाची है। 'चर्चरी' द्रव्य ताल एवम् नृत्य के साथ, विशेषतः उत्सवों आदि में गायी जाने वाली रचना का बोधक है।<sup>२</sup> चर्चरी का उल्लेख संस्कृत तथा अपभ्रंश के कई ग्रन्थों में मिलता है। 'मदेशरामक' में भी वसंत-वर्णन के प्रसंग में 'चर्चरी' गान का उल्लेख है। यथा

चच्चरिहि गेड भुणि करियि तालु,  
नच्चीथइ अउव्य वसंत कालु।<sup>३</sup>

प्राचीन गुजराती ग्रंथों में भी 'चर्चरी' का उल्लेख मिलता है और उसे गेय रूपक माना है। 'चर्चरी' रूपक का मंगलकागी प्रसंगों या त्योहारों पर सार्वजनिक स्थानों, मंदिरों में ताल और नृत्य के साथ प्रदर्शन होता था। कालान्तर में चर्चरी धार्मिक स्तवन, उपदेशात्मक वाक्य, धार्मिक तीर्थंकर, साधु, जैन श्रेष्ठियों के चरित्र, तीर्थस्थानों के वयानक आदि विषयों को समाविष्ट करने वाले दीर्घ वर्णनात्मक काव्य-प्रकार के रूप में दृष्टिगत हुआ।<sup>४</sup>

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट होता है कि अपभ्रंशकालीन लोकनाट्य-परम्परा प्राचीनतम है और वह किसी न किसी रूप में लोक-मनोरजन करती हुई आज तक चली आ रही है। गुजरात के रास और गरबा, राजस्थान के धुम्मर और रास तथा अजमेर के लीला-नाटक इसी परम्परा के अवशिष्ट रूप हैं।

भारत में आज हमें लोकनाट्य-परम्परा के रामलीला, राक्षलीला, स्वांग, भवाई, कठपुतली, याना, तमाशा, मक्षगान आदि कई जन नाटक उपलब्ध होते हैं जो विभिन्न कालों में अनेक अवरोधों के बावजूद जन-साधारण का मनोरजन करते चले आ रहे हैं।

### रासलीला

भारत के प्रचलित धर्मों में वैष्णव धर्म एक प्रमुख धर्म है, जिसने युगों से समस्त भारत के जन-जीवन को अनुप्राणित और अनुप्रेरित किया है। सोलहवीं शती में पूर्वभारत में चैतन्य महाप्रभु ने और उत्तरभारत में बल्लभाचार्य ने वैष्णव भक्ति के प्रचार में अभूत-

१. 'नागरी-प्रचारिणी पत्रिका', रुक् २०१६, वर्ष ५६, अंक २ में श्री अक्षयचन्द्र शर्मा का लेख 'सिंघुलिभङ्ग—पाणुपयालो रन', पृ० ३४।
२. सेठ गोविन्ददास अमिनदन ग्रंथ, भा० १ में श्री रेणुका कोट्टर का लेख 'अपभ्रंश नाट्य-साहित्य', पृ० २५०।
३. सुंदररासक श्लोक २१६।
४. 'गुजराती साहित्यना खरूपो' (पंचविभाग)—प्रो० गजुलाल २. गजसुंदर, पहली आवृत्ति, १९४४, पृ० ७८।

पूर्व योग दिया। कृष्णभक्ति की दो प्रकार से अभिव्यक्ति हुई, एक येय गीतो के रूप में और दूसरी लीलाओं के नाट्याभिनय के रूप में। लीलाओं का गीतो से अधिक प्रभावशाली होना निरान्त स्वाभाविक था। इनसे कृष्णभक्ति-आन्दोलन की बड़ी शक्ति, गति और लोकप्रियता प्राप्त हुई। समस्त भारत में कृष्णभक्ति का प्रसार हुआ और उसी के फल-स्वरूप लीला-नाटकों के विभिन्न प्रकार हमें आज उपलब्ध होते हैं। यथा, आसाम के ओकिया नाट, बंगाल की यानाएँ, मिथिला के कीर्तनिया, उत्तरप्रदेश की रासलीलाएँ, दक्षिण भारत के मक्षगान इत्यादि।

गुजरात, राजस्थान और व्रजभूमि का मारा क्षेत्र कृष्णभक्ति-प्रवाह से १६वीं-१७वीं शती में समानरूपेण प्रभावित रहा है। व्रज की रासलीला का प्रारम्भ इसी कृष्ण-भक्ति-धारा के मध्य हुआ। डॉ० दशरथ ओभा की यह स्थापना है कि "व्रजभाषा में कृष्ण-रास की जो परम्परा चली, उसपर पूर्वविरचित राजस्थानी और अन्य जैन रासों का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित है।" रासलीला के उद्गम के विषय में बड़ा मतभेद है। निम्बाक और बल्लभ, दोनों ही सम्प्रदायों में निम्बाक सम्प्रदाय के श्री हरिव्यास देवाचार्य के शिष्य घमण्डदेव को रासलीला का प्रवर्तक माना जाता है। कुछ लोग स्वामी हरिदास को रास के आद्याचार्य मानते हैं। बल्लभाचार्य, हितहरिवंश और गुजरात के नरसिंह मेहता का भी नाम इस परम्परा के साथ जुड़ा हुआ है। जो कुछ भी हो, रासलीला की वर्तमान अभिनयात्मक परम्परा व्रज में हमें किन्नर की सोलहवीं शती से प्राप्त होती है। वैसे सस्कृत में रास का वर्णन विभिन्न पुराणों और जयदेव के 'गीतगोविन्द' में प्राप्त होता है। भागवतपुराण में यह वर्णन अधिक विस्तारपूर्वक में प्राप्त होता है। इन ग्रन्थों में रास का सम्बन्ध कृष्ण की लीलाओं से ही है। रासलीला से सम्बन्धित व्रजभाषा के प्रारम्भिक नाटक नन्ददाम द्वारा विरचित हैं। गोवर्धन लीला, स्वाम-सगाई आदि उनके उत्कृष्ट रासलीला-नाटक हैं।

रासलीला का उद्गमस्थान मुख्यतः व्रजभूमि ही है। यद्यपि रास की परम्परा अवट रूप से सौराष्ट्र गुजरात में भी सुदीर्घ अवधि से चली आ रही है। मण्डपुर में भी रास नृत्यों का खूब प्रचार है।

रास के प्राचीन नाम हैं 'रासक', रत्नीसक और रास या रासउ। ये शब्द एक ही अर्थ में अनेक स्थानों पर प्रयुक्त हुए हैं। 'रासक' उपरूपक के भरतमुनि ने तीन भेद किये हैं तालरासक, दडरासक और मडलरासक। तीनों रूप आज भी प्रवर्तमान हैं। 'रास' विषयक प्रारम्भिक विवरण 'अपभ्रंश रास परम्परा' में प्रस्तुत किया जा चुका है, अतः यहाँ आवश्यक नहीं है।

रासलीला मूलतः सात्त्विक और आध्यात्मिक प्रेम-लीला है जिसका अनुभव सन्त और भक्त अपन अन्तर्लोक में करते हैं। रास-लीला की रचना में राधा-कृष्ण के प्रेम की विविध कथाएँ, जो श्रीमद्भागवत में उल्लिखित हैं, कथावस्तु के रूप में प्रस्तुत की जाती हैं। "भागवत के अतिरिक्त जयदेव के 'गीतगोविन्द' में भी रासलीला को प्रभावित किया है।" भ्रमरगीत, दानलीला, मानलीला, माखन चोरी, खाल-वासों के साथ व्रीहानेलि आदि के अभिनय इन लीलाओं में किये जाते हैं। कालियदमन, धूतना-वध, गोवर्धन प्रारण आदि सृष्टी प्रसंगों को रासलीला में सम्मिलित किया जाता है। श्री कृष्ण का राधा, गोपियों

और ग्वालो के साथ हर्षोल्लासयुक्त गोलाकार नृत्य भी रासलीला का अंग है। रास में गीत, नृत्य और वाद्य के अतिरिक्त नाट्य-सामग्री के रूप में राधा-कृष्ण की लीलाओं के अभिनय भी सम्मिलित रहते हैं।

रासलीला का भारतीय लोक-जीवन के साथ रागात्मक सम्बन्ध है। श्रद्धा और भक्तिपूर्वक भारतीय जनता रासलीला से रसानन्द प्राप्त करती है। यह लोकनाट्य शृङ्खला की एक महत्त्वपूर्ण कड़ी है। आज तो रास में वस्तुतः बहुमुखी लोक-जीवन की भाँकी मिलती है।

रासलीला के मवाद गद्य-पद्यमय होते हैं। पद्यों में सूरदास, नन्ददास, ब्रजवासीदास आदि के पद विविध रागों में विशेष रूप से गाये जाते हैं। बीच-बीच में कवित्त और सर्वेये भी आ जाते हैं। प्रारम्भ और अन्त में संस्कृत-श्लोकों का पाठ होता है। कथोपकथन में भी यदा कदा श्रीभद्रभागवत के श्लोकों का प्रयोग होता है। सवाद की भाषा शुद्ध ब्रजभाषा हाती है। लीला कभी दुरुस्त नहीं होती, और न अन्त में पर्दा ही गिरता है। वियोग-प्रधान उद्धवलीला के अन्त में भी सयोगात्मक दृश्य विधान रहता है। लीलाओं में सभी रसों का समावेश होता है, पर प्रधानतः वे शृङ्गार-रसप्रभित हैं।

कृष्णजीवन-सम्बन्धी ये लीलाएँ रासघारी मङ्गलियाँ करती हैं। अत्यन्त कुशल और प्रसिद्ध मङ्गलियाँ मथुरा-कृष्णदावन में रहती हैं। रास-मङ्गलों के सदस्यों को 'समाजी' भी कहते हैं। रास मङ्गली अधिक से अधिक मात आठ अभिनयों की होती है जिनमें से चार 'सखी-स्वरूप' होते हैं। राधास्वरूप और कृष्णस्वरूप के लिए दो अन्य अभिनेता रहते हैं। तदुपरान्त दो 'सखा स्वरूपों' का कार्य करते हैं। यदि किसी लीला में अधिक पात्रों की आवश्यकता होती है, तो सखियों का अभिनय करने वाले ही दुहरी-तिहरी भूमिका कर लेते हैं।

पात्रों के वेश विभिन्न प्रकार के होते हैं। कृष्ण रगविरगी कटि काष्ठनी, मोर-मुकुट, कूडल और माला से सुमज्जित रहते हैं। हर समय हाथ में बशी का होना अनिवार्य रहता है। राधा और गोपियों की पात्रानुसूल वेशभूषा रहती है। गुजरात की 'भवाई' की भाँति रासलीला में पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ करते हैं। भवाई के 'रँगले' की भाँति लीला का 'मनसुखा' अथवा 'मधुमगल' अपन विचित्र वेश विन्यास के कारण मनोविनोद का उपकरण बनता है। कभी कभी उसका वेश विकृत भी होता है। फटी पुरानी पगड़ी, लम्बी मूँछें, बड़ी-सी तोड़ आदि के द्वारा वह दशकों में हास्य की सृष्टि करता है।

रासलीला का रगमच बड़ा सादा रहता है। रासमङ्गलियाँ हल्के रगमच का उपयोग करती हैं। मन्दिर के प्राण में, किसी सार्वजनिक स्थान में या घर्ष-प्रवण किसी नागरिक के घर के सामन खुल मंदान में एक कोने में चौकी रखकर उसपर सिंहासन रखा जाता है। सिंहासन के आगे रंगीन पर्दा डाल दिया जाता है। कभी-कभी पर्दे के बदले दो व्यक्ति चादर पकड़े खड़े रहते हैं। 'रासमङ्गल' के तीनों और दर्शक बैठते हैं। स्त्रियाँ एक ओर और पुरुष दूसरी ओर। मरसे पहले कोई-कोई रासघारी 'घटस्थापन' करते हैं, फिर मंगलाचरण शुरू होता है। उधर पर्दे के पीछे 'सखी स्वरूप' आकर सिंहासन के नीचे बैठ जाती है। तत्पश्चात् राधा और कृष्ण सिंहासन पर विराजते हैं। राधा-कृष्ण की जयघोषणा के पश्चात् पर्दा हटाया जाता है। आरम्भ होता है। सखियाँ नृत्य करती हैं। फिर अनुनय-विनय के पदचात 'रान' प्रारम्भ होता है। रास में वर्तुलाकार समूह-नृत्य होता है। गीत गाय जाते हैं। बाजे

वजते हैं। यह 'नित्यरास' लगभग एक घट तक चलता है। तत्पश्चात् अन्य लीलाएँ होती हैं। 'रासलीला' का यह नियम अनुत्लघनीय है। लीला के अभिनय में लगभग तीन घटेलगते हैं। त्रिगुण्ट दृश्यों के दिखाने के लिए कोई खास प्रयत्न नहीं होता। 'नौका लीला' का प्रदर्शन करने के लिए बम्बी कभी यमुना नदी में नौकाओं का रम्यच वनाक भय समारोह किया जाता है। 'महारास' का आयोजन कई रासमण्डलियाँ मिलकर करती हैं क्योंकि उनमें कृष्ण के अनेक स्वरूपों और कई गोपियों की आवश्यकता रहती है। लीलाओं के अभिनय के समय 'रासमण्डल' के बीच से गुजरना अनुचित समझा जाता है।

हिन्दी से सम्बन्ध रखने वाले मनोरंजनों में सम्भवतः सबसे प्राचीन रासलीला है।<sup>१</sup> रासमण्डलियाँ रासलीला के द्वारा सहरी ग्रामीण, ऊँच-नीच, शिक्षित-अशिक्षित सभी का मनोरंजन वषों में करती आ रही हैं। इन मण्डलियों का निर्वाह आरती में प्राप्त धन और दर्शकों द्वारा अच्छे अभिनताओं पर न्योदावर किये गये द्रव्य से होता है।

रासलीला का गुजरात मौराष्ट्र से भी अभिन्न सम्बन्ध है। उसका इतिहास उतना ही प्राचीन है जितनी पुरानी भगवान कृष्ण के द्वारा निवासी बनने की कथा। सम्भवतः इसीलिए श्री डोलरगाय माँकड यह मानते हैं कि 'रास' का सर्वप्रथम उद्गम सौराष्ट्र में हुआ।<sup>२</sup> डॉ० जगदीश गुप्त ने अपने शोध-प्रबन्ध 'गुजराती और व्रजभाषा कृष्ण काव्य का तुलनात्मक अध्ययन' में यह प्रतिपादित किया है कि 'रासलीला'-सम्बन्धी साहित्य गुजराती में ता पन्द्रहवीं शती में उपलब्ध होता है, किन्तु व्रजभाषा में इस शती में इस विषय का कोई साहित्य निर्मित नहीं हुआ। व्रजभाषा में राम-परम्परा एक शताब्दी के पश्चात्, अर्थात् १६वीं शताब्दी से, प्रारम्भ होती है।<sup>३</sup> कहा जाता है कि नर्सिंह मेहता को गोपनाथ महादेव की कृपा से रासलीला देखने का सौभाग्य प्राप्त हुआ था।<sup>४</sup> उस घण्टे प्रसंग को उन्होंने अपने 'रास रहस्यपदी' नामक पद्यों में अङ्कित किया है। गुजरात-मौराष्ट्र में तालियों का राम, डाडिया-राम आदि राम आज भी प्रचलित हैं। ये गीतमय वर्तुलाकार ममूह नृत्य हैं। सवादात्मक अभिनय का उनमें अभाव है। 'लाम' और 'रास' नृत्य की परम्परा मौराष्ट्र भूमि में पाँच हजार वर्ष से भी अधिक प्राचीन है और आज भी वह परम्परा 'राम' और 'रामडा' के रूप में सजीव है।<sup>५</sup> प्राचीन गुजराती रासलीलाओं के विषय बहुधा 'कृष्ण-गापी' की विविध लीलाओं से सम्बन्धित हैं। गुजरात का 'गरवा' इसी राम-परम्परा का जेपास है,<sup>६</sup> जो बहिर्मा द्वारा वर्तुलाकार में गीत एवम् नृत्य द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। प्राचीन गरवों के विषय धार्मिक हुआ करते थे, पर आजकल लौकिक विषयों के भी गरव रचे जाते हैं। 'गरवा नृत्य' गुजरात की ही एकांतिक विशिष्टता है जिसका उद्गम पूर्वोक्त कथनानुसार 'रास'-परम्परा से हुआ है।

१ हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास टी० गोमनाथ गुप्त, चौथा संस्करण, १९५७, पृ० १३

२ The Types of Sanskrit Drama

—D R Mankad, 1936 Edition P 141

३ गुजराती और व्रजभाषा कृष्णकाव्य का तुलनात्मक अध्ययन ले० टी० जगदीश गुप्त, १९५८, पृ० १३१।

४ गुजराती साहित्यनामक—पंचविभाग, ले० प्रो० २ जुलाल, २, मधुसूदाय, १९५४, पृ० ११०।

५ वही पृष्ठ ११६

६ The Types of Sanskrit Drama—D R Mankad, P. 142

यही 'रास', 'रहस' के नाम से अभिहित होता है। उत्तर प्रदेश के कई गाँवों में आज भी 'राम' के लिए 'रहम' शब्द का प्रयोग प्रचलित है और 'रासधारी' को 'रहसधारी' भी कहा जाता है। 'रासलीला' की अतिशय लोकप्रियता से प्रभावित होकर ललितकला-प्रेमी श्रवण के अन्तिम नवाब वाजिदअली शाह ने 'रहस' के जलसे शुरु किये। प्रयाग विश्व-विद्यालय के उर्दू के प्रोफेसर श्री मसीहउज्जमाँ का कथन है कि 'रहस' के नाम से वाजिदअली शाह दो प्रकार के जलसे करवाते थे। एक में श्रीकृष्ण के जीवन की भाँकियाँ प्रस्तुत की जाती थी और दूसरे में घेरे में नाच होता था। उनकी किताब 'वनी' का चौथा अध्याय 'रहस' के बारे में है जिसके दो भाग हैं। पहले में उन्होंने ३६ मौलिक रहसों का वर्णन किया है। दूसरे में राधा-कृष्ण की कथा को दो तरह से नाटक के रूप में परिवर्तित किया है।<sup>१</sup> वाजिदअली शाह 'रहस' को नाटक या खेल कहते थे। उन्होंने 'रहस' के कई निपुण नट रखे थे जिन्होंने राधा-कृष्ण का नाटक एक लाख से अधिक रूपयों में तैयार किया था। इस नाटक के निर्देशक वे स्वयं थे। यह नाटक सन् १८४३ में हुजूरबाग में खेला गया था।<sup>२</sup>

इस 'रास' या 'रहस' का प्रभाव अमानत की 'इन्दरसभा' (१८५३) पर भी पूर्णतः परिलक्षित होता है। जिसका विवेचन भागे 'रगमच' के अध्याय में किया जायगा। भारतेन्दु-युग के कई नाटक 'रासलीला' पर आश्रित हैं। इस प्रकार इस अत्यन्त प्राचीन और प्रसिद्ध लोकनाटक 'रासलीला' ने न केवल अनेक भारतीय भाषाओं के लेखकों की और रचनाओं की ही प्रभावित किया है, अपितु नाट्य-साहित्य में विशिष्ट पद प्राप्त कर लिया है।

## रामलीला :

भगवान् राम की दिव्य जीवन-विषयक लीलाओं का अभिनयारम्भ रूप रामलीला है। रामलीला के उद्गम का इतिहास देना सम्भव नहीं है क्योंकि तत्सम्बन्धी कोई प्रामाणिक सामग्री उपलब्ध नहीं होती। रामलीला का प्रचार कई वर्षों से समस्त उत्तरप्रदेश, राजस्थान, मध्यप्रदेश, बिहार, गुजरात आदि में है। यह 'लीलानाटक' उत्तरप्रदेश का मुख्य जन-नाटक है, जो हर गाँव में खेला जाता है। इसे वहाँ वही महत्त्व प्राप्त है जो 'यात्रा' को बंगाल में और 'भवाई' को गुजरात में। कहा जाता है कि गोस्वामी तुलसीदास ने सर्वप्रथम रामलीला का प्रारम्भ काशी और अयोध्या में किया था। तदन्तर इसका प्रचार सर्वत्र हुआ। तुलसीदास के नाम पर चलने वाली रामलीला-मंडली आज भी आदिवन मास में काशी में 'रामलीला' का प्रदर्शन करती है। अयोध्या, आगरा, मथुरा, लखनऊ, दिल्ली आदि की रामलीलाएँ इन दिनों भी असरय लोगों के आकर्षण का केन्द्र बनी हुई है और उनकी लोकप्रियता तनिक भी कम नहीं हुई है।

आश्विन शुक्ल प्रतिपदा से आरम्भ होकर रामलीला वही महीना-भर चलती है तो वही उससे कम। मर्यादा-युगोत्तम भगवान् राम की चरित्र-कथाओं का अभिनय 'रामलीला' में होने के कारण यह लोकनाट्य पूरी गम्भीरता और सात्त्विकता लिये हुए है। 'रासलीला'

१. 'काँबिनी'—पत्रिका के मार्च १९६१ के अंक में लेख : 'उर्दू के प्रथम नाटककार और निर्देशक वाजिदअलीशाह'—लेखक मसीहउज्जमाँ, पृ० २१।

२. 'काँबिनी'—पत्रिका, अप्रैल १९६१ में लेख : 'उर्दू के प्रथम नाटककार और निर्देशक वाजिदअली शाह'—ले० मसीहउज्जमाँ, पृ० ५१।

की भांति इसमें शृंगारिकता नहीं रहती, यद्यपि इन दिनों वनिपय रामलीला मंडलियाँ स्थूल शृंगार और भोड़े हास्य का प्रदर्शन करती हैं। सामान्यरूपेण आज तक यह परम्परागत लोकनाट्य लोगो की धार्मिक भावना को परितुष्ट करता चला आ रहा है और मनोरंजन भी प्रदान करता है। वस्तुतः यह सर्वजनहिताय एवम् सर्वजनसुखाय लोकनाट्य है।

रामलीला की बयावस्तु तुलसीदासजी के महाकाव्य 'रामचरितमानस' से ली जाती है। राम-जन्म, घनुष-यज्ञ, रामविवाह, राम-वनगमन, भरत-मिलाप, लकादहन आदि सभी रामजीवन सम्बन्धी प्रसंगों का रामलीलाओं में प्रदर्शन होता है। रामलीला खुले मैदान में या किसी मन्दिर के प्रांगण में होती है। श्री जगदीशचन्द्र माधुर का कहना है कि "उत्तर प्रदेश के कई नगरों में रामलीला-प्रदर्शन एक ही मंच एवम् प्रेक्षागृह में न होकर भिन्न-भिन्न स्थानों पर अप्रक्षित दृश्य के अनुकूल वातावरण और पूर्वस्थित पृष्ठभूमि से लाभ उठाते हुए किया जाता है। वनवाग मंच की लीसाएँ मन्दिरों में होती हैं गंगा पार के लिए नगर के किसी जलाशय अथवा नहर को चुना जाता है। चित्रकूट और उससे बाद की लीसाएँ नगर के बाहर एक विस्तृत मैदान को घेरकर की जाती हैं। भरतमिलाप और राजतिलक के लिए पुनः मंडली नगर को वापस आती है। इस तरह रामलीला का रंगमंच अपने ढंग का यथा-तथ्यवादी (realistic) रंगमंच है और साथ ही वस्तुविषय की महत्ता का द्योतक भी। लोक-परम्परा से भी रामलीला रंगमंच ने बहुत-कुछ पाया, विशेषतः परिहास के प्रसंग और पात्र, विन्तु 'रामचरितमानस' इन अभिनयों का प्राण बराबर रही और इसी कारण रामलीला में लोक रंगमंच का साहित्यिक रूप सुरक्षित रहा है, रामलीला की भांति।"

रामलीला के मंच के चारों ओर प्रेक्षक बैठ जाते हैं। 'रामचरितमानस' का 'पाठक' और अभिनता गण मंच के एक ओर बैठते हैं। मंगलाचरण के पश्चात् ढोलक, मजीरो आदि वाद्यों के साथ 'रामचरितमानस' का पाठ प्रारम्भ होता है। पात्रों को 'मानस' के दोह और चौपाइयाँ कठस्थ होती हैं। ये राम, लक्ष्मण, हनुमान, सीता, रावण, मंदोदरी इत्यादि कथा-प्रसंगों के अनुरूप वेप-भूपाओं में सुसज्जित होकर यथासमय मंच पर आ उपस्थित होते हैं और दोह चौपाइयों का बथोपकथनों में प्रयोग करते हुए अभिनय करते हैं। कई बार ये पात्र मूक अभिनय भी करने हैं और आवश्यकता पड़ने पर अपनी भाषा में भी सवाद करते हैं। अन्त में प्रारती होती है। तब लोग यथाशक्ति दक्षिणा देते हैं।

रामलीला के रंगमंच और पात्रों की सादगी सराहनीय होती है। वेशभूषा और रंग सज्जा के लिए विशेष व्यय नहीं किया जाता। एक-दो पर्दे और पत्ती-फूलों के तोरण रंगमंच को सुसज्जित कर देते हैं। काजल, चन्दन, गेहूँ, राख, पुट्टों पर चिपके रंगीन कागजों पर बने हुए चेहरे, पत्नियों से चमकते हुए मुकुट, लकड़ी के अस्त्र शस्त्र आदि इस जन-नाटक के प्रसाधन हैं। प्रायः पुरुष ही स्त्रियों की भूमिका करते हैं।

रामलीला प्रस्तुत करने की कई शैलियाँ दृष्टिगत होती हैं। उपर्युक्त शैली के अतिरिक्त इन दिनों रामलीला नाटक के रूप में भी खेली जाती है। गुजरात में उसका यही रूप प्रचलित है। गुजरात के हर शहर या गाँव के चौपाह पर या मन्दिर के निकट खुले मैदान में रामलीला-मंडलियाँ नाटक की भांति रामलीला का प्रदर्शन रात्रि के समय करती हैं। गुजरात में भी इसकी लोकप्रियता कम नहीं है। दक्षिण भारत में 'कयक्ली' नृत्य के

कतिपय प्रसंग रामलीला की रामकथा पर आधारित रहते हैं। स्वाम में 'रामलीला' का प्रचलन है। तदुपरान्त वहाँ कठपुतलियों के खेलों में भी रामकथा प्रदर्शित की जाती है। बालीद्वीप के लोक नृत्यों में रामायण की घटनाएँ प्रस्तुत की जाती हैं।<sup>१</sup> कुछ वर्ष पूर्व महान् नृत्यकार उदयशंकर ने दश व बई नगरों में 'रामचरितमानस' के कुछ अंशों को छाया-नाट्य के रूप में प्रदर्शित किया था। बम्बई की 'लिटल वॉले-ट्रुप' ने रामकथा को Cartoon Play की शैली में दिखाने का अत्यन्त सफल प्रयोग किया है। इस तरह भगवान् राम की लीलाएँ भारतीय कलाकारों को सदैव आकर्षित करनी रही हैं। हारविज महोदय ने ठीक ही कहा है कि "मालूम होता है, हिन्दू लोग ध्वतारी पुरुष राम की कथा से बर्भी नहीं ऊरते।"

### स्वांग या नौटकी

स्वाम या नौटकी उत्तर प्रदेश, पंजाब और राजस्थान का लोकनाट्य है। स्वांग को सांग भी कहते हैं। स्वांग का अर्थ रूप भरना या रूप लेना है और वस्तुतः 'स्वांग' लोक-नाटक में अभिनता गण विविध पात्रों के रूप लेकर मंच पर उपस्थित होते हैं। नौटकी को महाकवि जयशंकर 'प्रसाद' ने प्राचीन संस्कृत 'नाटकी' का अपभ्रंश माना है।<sup>२</sup> सांग को नौटकी भी कहते हैं।<sup>३</sup> सांग का दूसरा नाम 'सागीत' नाटक है।<sup>४</sup> सांग, सागीत या नौटकी में सागीत की प्रधानता रहती है। अतः डॉ० सोमनाथ गुप्त का विचार है कि 'सागीत' शब्द 'सगीत' से निकला हो।<sup>५</sup> नवल या सांग (स्वांग) आनन्द-प्रमोद का बहुत ही पुराना साधन है।<sup>६</sup>

'स्वांग' शब्द का प्रयोग भारत की भिन्न भिन्न भाषाओं के साहित्य में प्राचीन काल से ही पाया जाता है। स्वांग का उल्लेख कालिदास ने अपने नाटक 'मालविकाग्निमित्रम्' में किया है।<sup>७</sup> सन्त तुकाराम के समय में स्वांगों का महाराष्ट्र में प्रचार था।<sup>८</sup> गुजरात के 'भवाई' लोकनाटक के 'वेधा' को 'स्वांग' भी कहते हैं और वह यही 'स्वांग' है। तत्कालीन गुजराती कवि अरबा के पदों में 'स्वांग' शब्द का प्रयोग हुआ है। हिन्दी में सिद्ध मन्त कण्ठ्या (१६वीं शती) के समय से आज तक बराबर 'स्वांग' का प्रचलन रहा है।<sup>९</sup> अमीर खुसरो (१३वीं शती), कबीर (१५वीं शती), जायसी (१६वीं शती) आदि ने अपनी अपनी रचनाओं में इस जन-नाटक का उल्लेख किया है। औरंगजेब के समकालीन मौलाना गनीमत की मसनवी 'नैरंगे इस्क' (१६५५ ई०) में भी हमें 'स्वांग' खेलने वाले 'भगतदाजों' का

१. लोकधर्मी नाट्यपरंपरा—डॉ० श्याम परमार, प्र० स०, १९५६, पृ० २५।

२. 'The Hindus never seem to tire of a story told of the saintly Rama' —J. P. Harvidge, Indian Theatres', P. 140-41.

३. 'हिन्दुस्तानी' साप्ताहिक पत्रिका, जुलाई १९३७, पृ० २५५

४. लोकधर्मी नाट्यपरंपरा, डॉ० परमार, पृ० ५०

५. डॉ० सोमनाथ गुप्त—हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, पृ० १४

६. वहाँ, पृ० १४

७. वही, पृ० १४

८. 'मालविकाग्निमित्रम्' अंक १।

९. लोकधर्मी नाट्यपरंपरा—डॉ० श्याम परमार, पृ० ४७

१०. इनामी नाट्यपरंपरा—श्री श्रीधरदास, प्र० स० १९५६, पृ० १९४



वर्णन मिलता है।<sup>१</sup> इस प्रकार यह लोकनाट्य परम्परागत है और इसकी प्राचीनता असंदिग्ध है।

हिन्दी 'स्वांग' और गुजराती 'भवाई' के रचना-विधान और प्रदर्शन-पद्धति में अत्यधिक समानता है। भवाई की भाँति स्वांग में भी पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनैतिक एवम् लौकिक विषय रहते हैं और व्यवसायी मंडलियाँ गाँव-गाँव घूमकर उनका अभिनय करती हैं। राजा भर्तृहरि, गोपीचन्द, पूरनभल, हीर-रांभा, सुल्ताना डाकू आदि बहुत प्रसिद्ध स्वांग-नाटक हैं जिनके द्वारा प्रेम, शौर्य, दोगियों का दोग, अप्सरो की उच्छृङ्खलता, समाज की कुरीतियों इत्यादि का प्रदर्शन होता है। इन स्वांग नाटकों में शृंगार, वीर और करुण रस की निष्पत्ति होती है। जनवरी, सन् १९१० की 'इण्डियन एंटिक्वैरी' में यह उल्लेख है कि सहारनपुर में रहने वाले अम्बाराम नामक गुजराती ब्राह्मण ने सन् १८१६ के आसपास नये ढंग के स्वांगों की रचना की, जिनका अभिनय भी हुआ। आरम्भ में सभी स्वांग पद्य में थे; धीरे-धीरे उनमें गद्य का प्रयोग भी होने लगा। आज के स्वांग पद्य-गद्यारमक है।

स्वांग या नौटंकी का प्रधान वाद्य नवकारा है। नवकारे की बुलन्द आवाज सुनकर ग्रामीण जनता रात्रि के नी-दस बजे स्वांग के प्रेक्षागृह—खुले मैदान में एकत्रित हो जाती है। परम्परागत सभी लोक-नाटकों की भाँति इसका 'रंगमंच' भी सीधा-सादा और सरल होता है। आठ-दस अभिनेता मंगलाचरण के पश्चात् खेल शुरू करते हैं जो कभी-कभी सूर्योदय तक चलता रहता है। इसमें वेश-भूषा और प्रसाधन की वस्तुएँ भवाई तथा लीला-नाटकों के समान ही होती हैं : साड़ी, धोती, अँगरखा, रंग-बिरंगे दुपट्टे, कुकूम, काजल, गेरू वगैरह। पशु-पक्षियों और राक्षसों के चेहरों (मुखोटो) का भी इसमें उपयोग होता है। 'भवाई' के पात्रों की तरह स्वांग के सभी पात्र घुंघरू बांधकर नाचते हैं। इन दिनों भवाई की भाँति स्वांग की कथावस्तु तथा प्रदर्शन-शैली में काफी अस्वाभाविकताएँ और अश्लीलताएँ दृष्टिगत होती हैं, फिर भी देहाती और शहरी, अर्धशिक्षित एवम् अशिक्षित जनता का ये लोक-नाटक पूरा मनोविनोद करते हैं।

भवाई और स्वांग दोनों में प्रयुक्त अधिकांश गीत भिन्न-भिन्न राग-रागिनियों एवम् शास्त्रीय छन्दों में रचित होते हैं। इनके अभिनेता-गण 'कुशल गायक' होते हैं। उन्हें सभी नाट्यगीत कठस्थ होते हैं। ये उन्हें बाद्ययन्त्रों की सहायता से अभिनय के समय गाते हैं।

इस प्रकार भवाई और स्वांग में कथावस्तु, अभिनय और रस की दृष्टि से अद्भुत साम्य पाया जाता है। दुर्भाग्य से दोनों लोक-नाटक अब लुप्तप्राय हो रहे हैं।

### कठपुतली :

कठपुतली की कला अन्तर्राष्ट्रीय कला है। यह प्राचीन काल से ही संसार के सभी देशों में मनोरंजन का साधन बनी हुई है। भारतवर्ष की कठपुतली की कला उतनी ही प्राचीन है जितनी भारतीय संस्कृति।<sup>१</sup> डॉ० सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या का कथन है कि संभवतः

१. डॉ० सीमनाथ गुप्त—हिन्दी० ना० वि०, पृ० २४

२. 'संस्कृति' : हिन्दी त्रैमासिक के मार्च-अप्रैल १९६१ के अंक १ में प्रकाशित

—श्री देवीलाल तामर का लेख : 'कठपुतली-कला के नये मोड़', पृ० १७।

पुतलिका-नाट्यकला भारत में ईसा के कम से कम दो सौ वर्ष पूर्व या उससे भी पहले विकसित हुई होगी।<sup>१</sup> महाभारत और अन्य संस्कृत-नाटको में इस जन-नाट्य का अनेक स्थानों पर उल्लेख पाया जाता है।

“यूरोपीय कठपुतलियों का इतिहास भारत और चीन की अपेक्षा अधिक पुराना नहीं है। इंग्लैंड, इटली, जर्मनी और फ्रांस में यह कला पाँच सौ वर्ष से अधिक पुरानी नहीं है, जबकि रूमानिया, पोलैंड, चेकोस्लोवेकिया तथा बल्गेरिया में इसका इतिहास केवल दो या तीन सौ वर्ष पुराना ही है। इन देशों में आज भी प्राचीन कठपुतली कलाकार भारतीय कठपुतली-कलाकारों की तरह ही गलियों और सड़कों पर अपनी लोक शैली की कठपुतलियों का प्रदर्शन करते हैं।<sup>२</sup> इन दिनों विश्व-रंगमंच पर कठपुतली-कला की इतनी लोकप्रियता बढ़ गई है कि अन्तर्राष्ट्रीय कठपुतली-सम्मेलनों का आयोजन होने लगा है।

कठपुतली का शाब्दिक अर्थ है, ‘काठ की पुतली’। पर कठपुतलियाँ काठ के अतिरिक्त कपड़े और चमड़े की भी बनती हैं। यूरोप में तो कपड़ों के साथ कागज, स्पंज और अन्य कई पदार्थों का इनके बनाने में उपयोग होता है। भारत में सर्वश्रेष्ठ पुतलियाँ बनाने वाले राजस्थान में हैं। राजस्थानी पुतली कठपुतली-क्षेत्र में अपना विशिष्ट स्थान रखती है। आंध्र में कठपुतली के नाच को ‘बोम्मलाटा’ कहते हैं। वहाँ दो प्रकार की पुतलियाँ पाई जाती हैं—काष्ठ की और चर्म की। चर्म-पुतलिकाओं के नृत्य में आंध्रप्रदेश में अधिक लोक-प्रियता पायी है।<sup>३</sup> समस्त दक्षिण भारत में कठपुतली के खेलों का प्रचलन है। दक्षिण भारत के कठपुतली-खेलों के कथानक प्रधानतः पौराणिक होते हैं। यथा लज्जादहन, नैरावण-वध, विराट-पर्व आदि, जबकि उत्तर-भारत में ऐतिहासिक कथाओं और सामाजिक समस्याओं को लिया जाता है। राजस्थान में विशेषतः जीर्थ और बीरता की राजपूती-गाथाएँ इन नाट्यों का विषय बनती हैं। गुजरात में सभी प्रकार के विषय कठपुतली के खेलों में प्रस्तुत विषय जाते हैं।

कठपुतली-नाट्य जन-नाटक का एक अति लोकप्रिय प्रकार है। इसका रंगमंच कला मैदान या गाँव का चौराहा होता है। खेल करने वाले एक और अस्थायी मंच बना लेते हैं। उसपर आवश्यक माज-सज्जा निर्माण कर ली जाती है। यदि मुल्तम हुई तो त्रिजली की रोशनी का उपयोग होता है, अन्यथा झरड़ी के तेल के छोटे-मोटे कुप्पे प्रकाश देते हैं। अन्य लोग-नाटकों की भाँति यह खेल भी सामान्यतः रात के दस बजे शुरू होता है। दर्शक मंच के सामने बैठते हैं। पुतलियों को नचाने वाला निपुण सूत्रधार छिपकर पीछे बैठता है और अपनी भँगुलियों के बुझाने संचालन से पुतलियों का खेल प्रस्तुत करता है। इसी के साथ संचालक की साधिन ढोलक बजाती हुई मधुर कंठ से कथा-प्रसंगों को गा गाकर सुनाती जाती है। यदा-कदा नेपथ्य में पात्रों का वाचिक अभिनय भी सर्वश्राव्य होता है। इस प्रकार इस लोक-नाटक में पुतलियों के नृत्य के साथ संघर्ष और संवाद का भी सुयोग होता है। आंध्र में ढोल और मृदंग का उपयोग किया जाता है। वहाँ जब चमड़े की पुतलियाँ सफेद पदों के

१. Indian Drama Government of India Publication, November 1956

२. ‘मगर्नि’ वैसासिक, अंक १, १९६१—ले० श्री दबीलाल समर, पृ० १८।

३. ‘आन्-दि-दी-रूप’—ले० डा० पाण्डुरंगराव, प्रथम मङ्कण, अक्टूबर १९६०, पृ० ५०।

पीछे नचाई जाती है तब वह 'धामा-नाट्य' का रूप ले लेता है। भारतीय कठपुतलियाँ अधिकतर तीन या चार सूनों से ही नचाई जाती हैं। यूरोपीय कठपुतलियों के पन्द्रह-बीस धागे होते हैं।

भारत में राजस्थान कठपुतलियों के खेल का प्रधान केन्द्र है। परन्तु देश का एक भी भाग ऐसा नहीं है जहाँ इन पुतलियों का खेल प्रचलित न हो। उत्तरप्रदेश और गुजरात में राजस्थानी शैली के ही खेल प्रचलित हैं। जनता को अमोद-प्रमोद के साथ शिक्षा देने वाला यह अत्यन्त सुन्दर लोक-नाटक है।

## भवाई : गुजरात का लोक-नाटक

भवाई गुजरात का अत्यन्त लोकप्रिय लोक-नाटक है, जो विगत चार सौ वर्षों से जनसाधारण का मनोरंजन करता चला आ रहा है।

'भवाई' शब्द की व्युत्पत्ति के विषय में विद्वानों में मतभेद है। अभी तक कोई एक सर्वमान्य व्युत्पत्ति निश्चित नहीं हो पाई है। गुजराती रंगभूमि के 'विरले कला सिद्धि-सम्पन्न अभिनेता जयशंकर 'सुदरी'<sup>१</sup> 'भवाई' शब्द का अर्थ 'भव-वही' अर्थात् 'जगत के जमा-उधार की वही' मानते हैं।<sup>२</sup> डॉ० हरिनाथ ध्रुव<sup>३</sup> तथा आचार्य डोलरराय माँकड<sup>४</sup> ने 'भाव' से भवाई की व्युत्पत्ति की कल्पना की है, क्योंकि 'भाव' शब्द का अर्थ नाट्यशास्त्र तथा शब्दकोष में 'नट' है, अतः उक्त विद्वानों की धारणा है कि 'भाव' से 'भवाई', उसे खेलने वाले 'भवाईया'—'भवैया' आदि का आगमन हुआ होगा। प्रि० अनतराय रावल का कथन है कि जिस प्रकार 'गर्भदीप' में 'दीप' के लोप होने पर 'गर्भ' से 'गरव' > 'गरवा' की व्युत्पत्ति हुई, उसी प्रकार 'भवाई' का शक्ति पूजा से सम्बन्ध होने के कारण प्रारम्भ में शक्ति-पूजा के लिए प्रयुक्त 'भगवती-यजन' में 'यजन' शब्द के लोप होने पर 'भगवती' से 'भगवई' > 'भवाई' के उद्भव का अनुमान किया जा सकता है।<sup>५</sup> आचार्य रसिकलाल छोटालाल परीश ने 'भावना' से 'भवाई' का होना माना है, क्योंकि (अ) कई रचनाओं में मध्ययुग में 'भावना' कहा गया है।<sup>६</sup> (आ) जैन-स्तवनों की जब रात्रि के समय मंदिर में बाद्य तथा नृत्य के साथ गाया जाता है, तब उसे 'भावना' कहा जाता है। (इ) 'भावना' का भवाई से सम्बन्ध शब्दगत ही नहीं, वस्तुगत भी है। भवाई अम्बा माता की 'चावर' में (भवाई के प्रेक्षकों के मध्य बर्तुलाकार स्थान, जहाँ माताजी की स्थापना की जाती है) होने वाला 'भावन' है—भक्ति का एक प्रकार है। 'भावे भवई साँभले, तेनी अवामाँ पूरे आय'। अर्थात् जिसे भाव हो, वह भवाई

१. 'शैली अने स्वरूप' —श्री उमाशंकर जोशी; पृ० १०४।

२. रंगभूमि परिषद् (१९३७) में दिष्ट वण व्याख्यान 'भवाई अने तरंगाला' से उद्धृत।

देखिए—'रंगभूमि परिषद्'ने प्रहवाल—व्याख्यान : जयशंकर 'सुदरी'।

३. The Rise of the Drama the Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists, Vol I

४. नागरिक गद्यकवि।

५. 'साहित्यविद्वान्'

—प्रि० अनतराय रावल (१९५६ आकृति, पृ० १६८)।

६. भवाई-समर्थ

—महोदयराज रूपराम नीलकण्ठ, पृ० ६५।

मुने । भग्वा माता उसकी आशा पूरी करेगी ।' इसका समयन डॉ० सुधावहन देसाई ने भी किया है ।<sup>१</sup>

जो भी हो, यह तो निर्विवाद है कि 'भवाई' का सम्बन्ध भावपूर्वक देवी भवानी की नृत्य-गान द्वारा भक्ति करने से रहा है । आज भी 'भवाई' 'भवैया' लोगों का (भोजको का) परम्परागत व्यवसाय माना जाता है, जो उत्तर गुजरात में रहते हैं । उत्तर गुजरात का प्राचीन नाम 'आनर्त' है । 'आनर्त' शब्द का सम्बन्ध 'नृत्य' से है । अतः यदि हम 'आनर्त' को नर्तको और नटों का प्रदेश कहे तो अत्युक्ति नहीं होगी ।<sup>२</sup> गुजराती रंगभूमि के अधिकांश नटों, गायकों एवं वादकों की जन्मभूमि यही प्रदेश रहा है । 'भवाई' को अब तक जीवित रखने का श्रेय उत्तर गुजरात—'आनर्त'—प्रदेश को ही है । यह उत्तर गुजरात मरु प्रदेश (मारवाड़) से जुड़ा हुआ है । पहले दोनों एक थे । गुजरात की पुरानी गुजराती भाषा 'मार गुर्जर' या Old Western Rajasthani (प्राचीन पश्चिमी राजस्थानी) कही जाती है । एक जमाने में दोनों का राजनैतिक इतिहास एवं जीवन-व्यवहार समान था । 'भवाई' आज भी उसका सबल उदाहरण है, जो गुजरात और राजस्थान दोनों का लोक नाट्य है । आज भी भवाई-प्रभिनय में गणपति की स्तुति समाप्त होने पर भवाई के प्रारम्भ होने के पूर्व मारु राग में गायी जाने वाली साखियों में 'मारु' का स्मरण किया जाता है

मारु तारा देशर्मा दीर्ठा व्रण रतन ।

एक ढोलो, दुजी मारुडी, श्रीजो कसुंबो रग ॥<sup>३</sup>

[हे मारु, तेरे देश में तीन रतन देखे—एक ढोला (आशिक), दूसरी मारुडी (माशूक) और तीसरा कुसुम्भी रग ।] गुजरात की भाँति राजस्थान और मालवा में भी आज गाँव-गाँव घूम कर भवाई मंडलियाँ 'भवाई' का प्रदर्शन करती हैं । भारतीय लोक-नृत्यों के अध्येता श्री देवीलाल सामर ने भवाई का उत्पत्ति-स्थान राजस्थान एवं मालवा प्रदेश को माना है । इस सम्बन्ध में उन्होंने एक कथा का भी उल्लेख किया है

"आज से ४०० वर्ष पूर्व जब राजस्थान के गाँवों में भी साम्प्रदायिक और जातीय भेदभाव के प्रचुर उत्पन्न हुए, ऊँच-नीच के भेदभाव बढे, पारिवारिक जीवन में विमृशलता उत्पन्न हुई, कला विलास और व्यभिचार का साधन समझी गई, ऊँची जाति के लोगों ने उसे तिरस्कार के योग्य समझ अपने से दूर ही रक्खा, तो यह भावना गाँवों में, सबसे अधिक राजपूतों में और जाटों में देखी गई । यह लडाकू जाति थी । नृत्य और गान को ये लोग शायं और धीरता का शत्रु समझते थे । खेती करना और पशु पालना इनका मुख्य व्यवसाय था । इन्हीं जाटों में नागाजी नाम का एक जाट था, जो केवडी नामक स्थान में रहता था । इसे वचपन से ही नाचने-गाने का शौक था । यह बात जाटों को अच्छी नहीं लगी । उन्होंने उसे नवकाडा, भाला, भूँगल और जाजम देकर अपनी जाति से निकाल दिया और कहा कि तू आज से हमारी जाति का भाद, भवाई, है और तुझे समस्त जाटों के मनोरंजन का अधि-

१. 'सम्पत्ति' गुजराती मासिक पत्रिका, अंक ११, नवम्बर १९४७ में लेख. 'भवाई नृ स्वरूप'

—आचार्य रसिकलाल छोटालाल परीख, पृ० ४०६ ।

२. डॉ० सुधावहन देसाई का अप्रकाशित प्रबंध 'भवाई', पृ० १६ ।

३. श्री उमाशंकर जोशी 'शैली अने स्वरूप', पृ० १०४ ।

४. 'भवाई-संग्रह'

—महीपतराम रूपराम, आवृत्ति पाँचवीं, पृ० १ ।

वार दिया जाता है। तब से नागाजी जाट और उसके परिवार वाले 'भवाई' कहलाने लगे।<sup>१</sup> इस प्रकार 'भवाई' शब्द राजस्थान में विशेष लोक-नाट्य तथा उसे खेलने वाली 'भवाई' जाति, दोनों का परिचायक बना।<sup>२</sup> गुजरात में 'भवाई' शब्द नाट्य की एवं 'भवैया' नट की सजा है।

भवाई की उत्पत्ति के सम्बन्ध में गुजरात में यह कहा जाता है कि १४वीं शती में उत्तर गुजरात के ऊँझा नामक गाँव में हेमाला पटेल निवास करता था। उसकी सुन्दर पुत्री गंगा को एक मुसलमान सूबेदार उठा ले गया। हेमाला पटेल का एक पुरोहित था जिसका नाम था असईत ठाकर, और वह सिद्धपुर में रहता था। जब असईत ने गंगा के अपहरण की बात सुनी तो वह सीधा उस सूबेदार के पास दौड़ा और जाकर कहा कि गंगा मेरी पुत्री है, उसे लौटा दो। सूबेदार ने इसके प्रमाण के लिए गंगा के साथ एक ही पात्र में भोजन करने के लिए असईत से कहा। यजमान के प्रति विशेष प्रेम एवं ममता के कारण आह्वान असईत ठाकर ने उस पटेल-पुत्री के साथ भोजन किया और वह उसे छुड़ा लाया। जब असईत की जाति ने यह समाचार जाना तो उस जाति से यहिष्ट कर दिया। वह ऊँझा जाकर रहा। यजमान ने उसे थोड़ी जमीन दी। पदभ्रष्ट पुरोहित असईत अब यजमान-वृत्ति तो कर नहीं सकता था। सेती की थोड़ी उपज से तथा भवाई के 'वेश' लिंग कर अपने पुत्रों के साथ गाँवों में उन्हें खेल कर जो धन प्राप्त होता था, उससे वह अपनी आजीविका चलाने लगा। किन्तु यहाँ स्मरण रखना चाहिए कि असईत के पूर्व 'भवाई' का कोई न कोई लोक-नाट्य रूप अवश्य विद्यमान रहा होगा। असईत ने उसे परिष्कृत कर अपना योग-दान दिया होगा। इस प्रकार असईत भवाई वेशों का आद्य निर्माता माना गया। उसके तीन पुत्र थे, जिनके तीन भलग भलग घर थे। संभवतः जातिवाले घृणाव्यजक शब्दों में उन्हें 'प्रण घर वाला' (तीन घरवाले) नाम से संबोधित करते होंगे। आगे जाकर असईत के वंशज सदा के लिए तीन घरवाले—'प्रण घरवाला', 'तरणाला' बहने जाते लगे होंगे। आज तो तरणाला की गुजरात में एक जाति है, जिसका व्यवसाय भवाई खेलना और बाजे बजाना है।

कहा जाता है कि कवि असईत ने ३६० वेशों (खेलों) की रचना की थी, जिनमें से आज तक ६० वेश उपलब्ध हो चुके हैं।<sup>३</sup> अधिकतर कठस्थ ही रहने के कारण वे विस्मृत हो गए हैं। प्राप्त वेशों में से कइयों में असईत का नाम भी उल्लिखित है।<sup>४</sup> यहाँ यह कहना आवश्यक है कि असईत के बाद भी कई भवाई वेश रचे गए होंगे। असईत के वेशों में भा का कालांतर में काफी परिवर्तन एवं परिवर्द्धन हो गया होगा। असिखित, अर्द्धलिखित और अशुद्ध लिखित

- १ 'लोक-कला' लेख 'राजस्थान' पत्रिका, अंक १, भाग १ में, पृ० ३, श्री देवीलाल सागर।
- २ 'लोकप्रिया नाट्य-परम्परा' — डा० श्याम परमार, प्रथम संस्करण, मार्च १९५६, पृष्ठ १०।
- ३ 'गुजराती नाट्य' मासिक पत्रिका के जुलाई १९५६ के अंक में लेख 'भवाई गुजरात में लोक-नाट्य' डा० सुधावहन देसाई, पृ० ७०, पृ० ७१, पृ० ७२, और 'रुक्मिणी' पत्रिका, नवम्बर १९५७ के अंक में लेख 'सुवाइतु स्वस्थ' — श्री चारु रसिकलाल झोलाल परात, पृ० ४१०।
४. (अ) 'असईत मुख ओचरे, रमशु मामम रात' (दरनीना वेश)  
 (आ) 'भये असईत ठाकरो पद्मी कचोने रमती धयो।' (कजोडानो वेश)  
 (इ) 'असान्त नायकनी बीनता रे, रमशु मामम रात, हो राणा।' (बीनता किसोदियानो वेश)

‘भवाई’ वेशो के मूल पाठ प्राप्त करना आज बड़ा ही दुष्कर है।

भवाई में गायन, वादन, नर्तन और गद्य-पद्यात्मक कथन द्वारा जिन कथानको को श्रव्य-प्रेक्ष्य बनाया जाता है, उन्हें ‘वेश’ कहते हैं।<sup>१</sup> एक वेश से भवाई के एक खेल का बोध होता है। ‘वेश’ को ‘स्वांग’ भी कहते हैं। यह वही ‘स्वांग’ शब्द है, जो पंजाब, राजस्थान और उत्तर प्रदेश में प्रचलित लोकनाट्य ‘स्वांग’ के लिए प्रयुक्त होता है। एक रात को क्रमशः चार-छ वेश—और कभी-कभी उससे अधिक भी—प्रदर्शित किए जाते हैं।

उत्तर प्रदेश की रामलीला, रासलीला और बगाल की ‘याना’ की भांति भवाई की विषय-वस्तु भी प्रारम्भ में धार्मिक थी। देवी-भक्त भवाई द्वारा भवानी की उपासना करते थे। आज भी भवाई माता भवाजी के समक्ष प्रदर्शित की जाती है। सामान्यतः नवरात्र के प्रथम दिवस से गाँवों और और नगरों में भवाई मंडलियाँ अभिनय प्रारम्भ कर देती हैं। इन मंडलियों को ‘टोलियाँ’ भी कहते हैं। अभिनेता ‘भबैया’, ‘नायक’ या ‘तरगाला’ जाति के ब्राह्मण होते हैं। मालवा और राजस्थान में राजपूत, जाट, भील और गूजर जातियों के अपने ‘भवाई’ (भवाई खेलने वाले) हैं।<sup>२</sup> गुजरात में अन्य जातियों के लोग भी कभी-कभी भवाई खेलते हैं। आसुरी ब्राह्मी के आगे ग्रहमदावाद के नागर ब्राह्मणों के सघ का भवाई खेलना परम्परागत है।<sup>३</sup> यहाँ एक रसप्रद घटना का उल्लेख करना समुचित होगा कि बगाल के ‘यात्रा’ शब्द का प्रयोग गुजराती भाषा में ‘जान’ या ‘जातर’ रूप में ‘भवाई के खेल’ के अर्थ में हुआ है। ‘भवाई गुजरात की यात्रा है।’ (साहित्यविहार प्रि० अनतराय रावल, पृ० १६७) उदाहरणार्थ—‘न गणई घरमाटी कुछ मात्र, नारिज जाई जोवा जान’, (३-४५) और ‘बुहुटई मझाई जोणां जात्र, बुहुटि नाचि नवलां पात्र’ (५-१४०) ये दोनों ‘विमल-प्रबन्ध’ सवत् १५८४ से उद्धृत किए गए हैं। गुजरात में एक उक्ति अतिप्रसिद्ध है ‘घाचर त्या जातर भुली।’ इसका अर्थ है ‘जहाँ घाचर, वहाँ जाया’, अर्थात् वहाँ भवाई का होना उचित है। गुजरात के गाँवों में आज भी लोग माताजी की यह मानता मानते हैं कि “मा तोलानी खूदतार आपसे तो जातर रमाडीश।” अर्थात्—यदि माता भवाजी गौद में खेलने वाला बेटा देंगी तो ‘यात्रा’ खिलाऊँगी। इन ‘जात्र’ और ‘जातर’ शब्दों का सम्बन्ध बगाल की ‘यात्रा’ से है क्योंकि ये दोनों धार्मिक उपासना की अभिव्यक्ति करते हैं।

भवाई में पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ लेते हैं, जिन्हें ‘काँवलिया’ कहते हैं। मंडली का नेता ‘नायक’ कहलाता है, जो गाँव-गाँव में घूम कर भवाई-प्रदर्शन की पूरी व्यवस्था करता है।

भवाई की विषय-वस्तु धार्मिक के अतिरिक्त ऐतिहासिक और सामाजिक भी होती है। संप्रति उपलब्ध भवाई वेशों में सामाजिक समस्याओं के वेश अत्यधिक लोकप्रिय हैं। वेशों में सदा ही युग की परिवर्तित परिस्थिति की घटनाएँ समाविष्ट होती जाती हैं। हर वेश में एक प्रसंग होता है, जो स्वयं पूर्ण रहता है। गणपति के वेश में गणपति की, कालिका के वेश में कालिका की, बान्ह गोपी के वेश में बान्ह गोपी की और शकर-पार्वती के वेश में शकर-पार्वती की नृत्य, संगीत और अभिनय द्वारा स्तुति की जाती है। ब्राह्मण, दर्जी,

१ स० सादरवर्ष द्दगनलाल विचाराम रावल • ग्यारहवीं लाठी परिषद का विवरण, अभियारानी (लाठीनी) परिषदको अहवाल, पृ० ५६-२८०।

२ ‘लोकभर्या नाट्य-परम्परा’—डॉ० स्वामि परमार (१९५६), पृ० ५२।

३ साहित्यविहार—प्रि० अनतराय रावल, पृ० १७२।

मोची, कसारा, मियाँ-बीबी, राजपूत पुरविया, बनिया, बनजारा आदि के वेशो में उनकी विशेषताओं और विचित्रताओं का व्याख्यात्मक प्रदर्शन होता है। तदुपरान्त भवाई में सामाजिक कुरीतियों पर बड़ा तीखा, मार्मिक प्रहार भी किया जाता है। भवाई में व्यंग और विनोद का सुभग संयोग रहता है। समकालीन लोकावस्था को स्थूल एवं सूक्ष्म, तीक्ष्ण एवं मृदु, सभी प्रकार के उपहासों द्वारा जनता के सामने प्रस्तुत करना भवाई का परम्परागत लक्षण है। उसमें सभी वर्गों और वर्गों का चित्रण किया जाता है। इस अर्थ में भी यह लोक-नाट्य सार्वजनिक एवं सार्वजनिक है। 'झडा-झूलण' वेश में झूलण आता है। उसकी शान और टाट-बाट का क्या कहना! ऊँचे खानदान का वह सरकारी अफसर है। साहित्य, संगीत और कला का ज्ञाता, रसिक हृदय नवयुवक है। झूमते हुए चलने के कारण लोग उसे प्यार के नाम 'झूलण' से संबोधित करते हैं। गाँव की पत्नी से वह प्रेम करने लगता है। उसकी वह प्रियतमा भी उस पर रीझती है। दोनों हाथ में हाथ डालकर नाचते हैं, गाते हैं। 'झूठण' वेश में झूठण अपनी विचित्रताओं के कारण सैनिक सेवा से मुक्त किया जाता है। गाँव गाँव घूमते-घूमते बेहाल होकर वह अपने घर आता है। उसकी गर्भे भारते की, असत्य-भाषण की आदत नहीं छूटती। दूरी हुई तलवार और पिचकी हुई डाल लेकर लोगों के सामने नाचते हुए अपना 'वीरत्व' प्रदर्शित करता है। उसके नृत्य में हास्य, करुण और अद्भुत, तीनों रसों का परिपाक होता है। 'छेलबटाऊ' के वेश में लोहदे के कारनामे, 'कसारा' के वेश में कसारे की कजूसी और ठगाई की कहानी और 'मियाँ-बीबी' तथा 'लालजी मनियार'—इन दोनों वेशों में मुसलमानी शासन में हिन्दुओं की और विशेषतः हिन्दू स्त्रियों की भयग्रस्त स्थिति का मार्मिक चित्रण किया गया है। 'हमीर रत्ता', 'जसमा ओडण', 'बीका सिसोदिया' आदि वेशों में शीर्ष के साथ साथ समर्पण की गाथाएँ गाई गई हैं। अनमेल विवाह, अस्पृश्यता, बहुपत्नीत्व आदि हमारी सामाजिक कुप्रथाओं की 'कजोडानो वेश', 'ढेढनो वेश' आदि में कटु आलोचना की गई है। 'ढोला मारू' जैसे कुछ वेश राजस्थान और गुजरात दोनों में समान रूप से पाये जाते हैं।

राजस्थान मालवा में भवाई के खेलों (वेशों) के नाम पर इस प्रकार है—बोराबोरी (बनियों का खेल), सूरदास (अन्धे और दुर्धरिन साधु का खेल), डोबरी (जिसमें बृद्ध अपनी लडकी का विवाह एक बृद्ध से करती है—समाज की कुप्रथा पर हास्यात्मक ध्येय), लाडा-लाडी (दो पत्नियों वाले अघेड की दुर्दशा—बहुविवाह का कुपरिणाम), शकरिया (काता-बेलिये युवक का जोगन अथवा सेंपेरिन से प्रेम का अभिनय), बीकाजी, बाघाजी, ढोलामारू आदि। [लोकधर्मी नाट्यपरंपरा (१९५६) : डॉ० श्याम परमार, पृ० ५३]।

भवाई के वेशों में प्रधान तो शृंगार तथा हास्य रस रहते हैं। पर उन्हीं के साथ वीर रस एवं करुण रस का भी सम्यक् परिपाक होता है। यदा कदा योभक्त तथा अद्भुत के भी दर्शन हो जाते हैं। साहित्यशास्त्र के गभीर अध्ययताओं रस निष्पत्ति एवं नाट्य के अन्य शास्त्रीय तत्त्वों को भवाई में ढूँढने का प्रयत्न करने पर तो निराश ही होना पड़ेगा, क्योंकि भवाई जन-मन-रजन का लोकनाट्य है, शास्त्रसम्मत संस्कृत नाट्य नहीं, जिसमें वस्तु, नेता, रस, अभिनय आदि तत्त्वों का सम्यक् रूपेण समावेश हुआ हो। यहाँ तो प्रधानता नृत्य और संगीत की रहती है, उसी के साथ गद्य गद्यात्मक संवाद चलते रहते हैं। भवाई का सम्बन्ध यदि संस्कृति के किसी उपरूप के साथ जोड़ा जा सकता है तो वह 'प्रेक्षण' है। 'रामचन्द्र गुणचन्द्र

१. "भवाँनो सम्बन्ध बहार नजीकनो देखातो होय तो वे प्रेक्षणक छे"—'संस्कृति' मासिक, नवम्बर १९५२ का अंक देख—'भवाँनो स्वरूप' आचार्य रसिकलाल द्वे० परीय, पृ० ४११।

के 'नाट्यदर्पण' में 'प्रेक्षणक' की व्याख्या इस प्रकार की है : "प्रेक्षणक राजमार्ग पर, जन-समुदाय में, चौराहे पर या देवमन्दिर के प्रांगण में बहुपात्रों द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। यथा—राम-दहन आदि।"<sup>१</sup> गीत-नृत्य-प्रधान 'भवाई' नाट्य 'प्रेक्षणक' उपरूपक के लक्षणों का निर्वाह करता है।

भवाई नाट्य आज भी माताजी के 'चाचर' में या गाँव के खुले चौराहे पर रात्रि के नौ-दस बजे शुरू होता है। चारों ओर प्रेक्षक गण बैठ जाते हैं और बीच में (चाचर में) भवाई के खेल होते हैं। भवाई प्रत्येक का आकर्षण है। उसका आनन्द लेने के लिए सारा गाँव उमड़ पड़ता है। चौराहा खजालख भर जाता है, गाँव का नाई मशाल धरे खड़ा रहता है। वहाँ न प्रकाश-योजना होती है, न रंगमंच न, सेट-रचना, न ज्वनिका, न नेपथ्य और न ध्वनि-मॉफिस। सादगी और सस्तापन 'भवाई' की विशेषताएँ हैं। भव्य प्रसाधन के लिए हल्दी, चूना, काजल, कुकुम, मिट्टी, भाटा आदि धरेलू चीजों का उपयोग करते हुए भी अभिनेय पात्रों को तादृश्य प्रस्तुत कर सकते हैं। वेश-भूषा भी काफी सस्ती और सादी ग्रामीण ढंग की होती है। मंडली में दो भूंगल बजाने वाले, एक तबलची या ढोलक वा पल्लावज बजाने वाला और एक मंजीरो की जोड़ी वाला होता है। इसके लिए 'रामदेव के वेश' में भसाईत ने एक बोहा गाया है

पल्लाजी उभो प्रेमसुं, रवजी मन मोड़ ।

तालगर टोले भज्या, भूंगलीया बेजोड़ ॥

भूंगलीया बेजोड़ के आपत रंगली उभो रह्यो ।

ईणी रीते भसाईत मोचरे, हवे रामदे रमतो रह्यो ॥<sup>२</sup>

इनके प्रतिरिक्त आजकल हारमोनियम का भी अधिकांश उपयोग होने लगा है। कई नट पँरो में पंजनियाँ बाँधे रहते हैं। 'भवाई' के प्रारम्भ होने की सूचना 'भूंगल' बजाकर दी जाती है। मंगलारम्भ गणपति के वेश से होता है। प्रार्थना में गाया जाता है :

हुंवालो दुःख भंजणो, सदाय बाले वेश,

भवसर बे'लो समरिए, गवरी पुत्र गणेश जी ...!

इस वेश की यह विशेषता होती है कि गणपति की भूमिका लेने वाला नट पीताम्बर पहनकर मस्तक से कंधों तक उपवस्त्र ओढ़े रहता है। एक हाथ में थाली लेकर उससे भूँह छिपाए रहता है और दूसरे हाथ से अभिनय करता है। इस प्रकार नाचते-गाते और अभिनय करते हुए यह गणपति-वेषधारी नट प्रेक्षकों और अभिनेताओं को अश्लीलता से रोकता है। उसके बाद 'माँ भवानी' का वेश नृत्य द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। माताजी से प्रार्थना की जाती है :

भवाई करिए भक्ति थो, भंया मोरी ईश ।

भोछुं भदकुं मोलीए, ते रखे घरों तमे रीस ॥

हर वेश के प्रारम्भ में 'भावगु' (मुख्य पात्र के आगमन की सूचना देनेवाला गीत)

१. रस्या-समाज-चत्वर-सुरालयादी प्रवर्त्यते बहुभिः ।

पात्रविशेषैश्च तत् प्रेक्षक कामदहनादि ॥

—नाट्यदर्पण, पृष्ठ २१४, (ओरिएण्टल सिरीज)

२. भवाई-नंगद—गद्दीपनराम रूपराम नीलकण्ठ, पृ० १०६ ।



गाया जाता है। तत्पश्चात् मुख्य पात्र गीत गाते हुए और नाचते हुए आता है। भवाई का प्रत्येक पात्र मंच पर नाचते-गाते हुए प्रवेश करता है और नाचते-गाते हुए प्रस्थान करता है। माताजी के वेश के बाद ब्राह्मण का वेश अभिनीत होता है, तत्पश्चात् अन्य वेशों का प्रदर्शन होता है। भवाई में हास्य की हिलोरें लहराने वाला पात्र 'रंगला' (मनसुखा) है जो शिष्ट नाटक में 'विदूषक' कहा जाता है। 'रंगला' भवाई में रंग जमाता है। यद्यपि रंगला का अभिनय अतिरजित होता है, तथापि वह अनिवार्य पात्र है। भवाई का प्रत्येक पात्र अभिनय-प्रवीण होता है, नृत्य और संगीत में दक्ष होता है, फलतः अभिनय, नृत्य एवं संगीत के इस महोत्सव में क्या तथा प्रसाधन की न्यूनताएँ तिरोहित हो जाती हैं। पात्र-संवाद गद्य-पद्यात्मक होते हैं। बीच-बीच में गीत गाए जाते हैं। कई गीतों में शास्त्रीय संगीत तथा काव्य-छंदों का निर्वाह दृष्टिगत होता है।

डॉ० सुधावहन देसाई ने पचास-साठ रागों के स्वर भवाई वेशों में सुने हैं।<sup>१</sup> छंदों में दोहा, सोरठा, कुडलिया, वलित, सनैया आदि का प्रयोग होता है। इन छंदों के द्वारा नीति और लोक-व्यवहार के उपदेश भी दिए जाते हैं। भवाई में सामाजिक जीवन का कृष्ण पक्ष विशेषतः चित्रित रहता है। स्वर्गीय महोपतराम नीलकण्ठ ने उसका कारण यह बताया है कि भवाई का हेतु लोक सुधार है।<sup>२</sup>

भवाई की भाषा प्रधानतया गुजराती है। पर उसी के साथ गुजराती-मिश्रित हिन्दी, ब्रजभाषा, मारवाडी, पुरानी राजस्थानी (मारू-गुर्जर) आदि का प्रयोग मिलता है। कई वेशों में मुसलमान पात्र 'हिन्दी' और मारवाडी पात्र 'मारवाडी' बोलते हैं। यथा, 'जदा की वदगी' में एक फकीर कहता है

जिनसे भया जुमुआ मत, आमे भूल रहा जगत  
सब एक भेख की बोगत,  
कोई रामकु ध्याये, कोई तो कृष्णसु गाये,  
कोई महादेव मन भाये।

इसी प्रकार एक स्थान पर हिन्दी का इस प्रकार प्रयोग है  
करे कोई खुदा की बिनगी इलाई याद वरजनगी  
कहे कोई मोलिया मुनगी।

पुन

आपो आप हे किरतार, अविगत एकल जुगत अपार  
धीरला सहे एह विचार,  
आपवे दीन किरपाल सहेजे भीत्या समीवाल  
पाया लाल हदालाल (२)

(पृ० ५१-५३ भवाई-संग्रह)

इन वेशों में उपदेशात्मक भाव भी कहीं-कहीं हिन्दी में प्रगट हुए हैं।

जटा बंधाए खुदा न मोलते, बर्षु रहेता मनमस्त,  
जटा बंधाए खुदा मोले ते, बड पोंवे सय भस्त।

(पृ० ४३, भवाई-संग्रह)

१ 'गुजराती नाट्य', अक जुलाई १९४६ में लेख, 'भवाई - गुजराती लोक-नाट्य', पृष्ठ २७।

२ "भवाई अने नाटकनो हेतु लोकसुधारो छे"—महोपतराम रूपराम नीलकण्ठ-कृत 'भवाई-संग्रह' वाली आशुतिनी प्रस्तावना।

‘रत्ना हमीररो वेश’, जिसका अभिनय आज से लगभग एक सौ वर्ष पूर्व गुजरात के भव्यो द्वारा कच्छ के राव के समक्ष किया गया था, भवाई वेशो में अपना विशिष्ट स्थान रखता है।<sup>१</sup> इसमें मारवाड के राजकुमार हमीर तथा बणिक्-कुमारो रत्ना के प्रणय की कथा वर्णित है। इस वेश में मारवाडी और गुजराती दोनों भाषाओं का प्रयोग किया गया है। यथा -

पछम् घरारो पातसा, भूज नगर रो भूप ।  
राव देशल रंग रसीओ, इणरी छटा अनूप ॥  
रतना-हमीर रो वेश, सुणतां भंवा पुरसे भाश ।  
करजोडो ‘पानाचव’ कहे सिगला कबि रो दास ॥

तत्पश्चात् नट गुजराती में सूचना देता है

“इ गार्इने वेशयु, जणा वेने अने सुखी घाए रुपाल लई कुंदररो मुरछल करते रहेवु . .”

इस प्रकार विभिन्न भाषाओं का सगम-स्थान यह भवाई है। गायन, नर्तन, वादन, अभिनय, सवाद आदि कलाओं से संयुक्त यह लोकनाट्य गुजरात की अमूल्य संपत्ति है।

### ‘यात्रा’ : बंगाल का लोक-नाटक

बंगाल में जन-मनोरंजन का सर्वाधिक लोकप्रिय नाट्य-प्रकार ‘यात्रा’ है। यात्रा का अर्थ है, जुलूस या उत्सव। श्री सुकुमार सेन का कथन है . . “‘यात्रा’ शब्द का अर्थ देवपूजा के उत्सव के उपलक्ष्य में मेला, जुलूस और नाट्य है।”<sup>२</sup> डॉ० रिजवे ने भी ‘यात्रा’ शब्द का मूल अर्थ जुलूस ही माना है जो आगे जाकर ‘गीत-नाट्य’ में रूपान्तरित हो गया।<sup>३</sup> हमारी रथ यात्रा, स्नान-यात्रा आदि में प्रयुक्त ‘यात्रा’ शब्द जुलूस का ही सूचक है जो कालान्तर में नाट्य-विशेष का द्योतक बन गया। यात्रा नाटक की उत्पत्ति अब हुई और कैसे हुई, इस विषय में विद्वानों में मतभेद है,<sup>४</sup> किन्तु यह तो सर्वस्वीकृत तथ्य है कि चैतन्य महाप्रभु (१४८६-१५३४ ई०) के समय में ‘यात्रा-नाट्य’ धार्मिक प्रसंगों के प्रदर्शन के सबल माध्यम के रूप में विद्यमान था और श्री चैतन्य के द्वारा उसे चरम उत्कर्ष प्राप्त हुआ था। चैतन्य महाप्रभु एक उच्च कोटि के प्रज्ञाशील अभिनेता थे।<sup>५</sup> चैतन्य महाप्रभु ने स्वयं अपने मौसा चन्द्रशेखर आचार्य के घर में ‘हकिमणी-हरण’ की यात्रा का आयोजन किया था। इसमें श्री चैतन्य ने हकिमणी की और उनके मित्र गदाधर ने राधा की भूमिका लेकर इतना सुन्दर अभिनय

१. ‘गुजराती नाट्य’, अथ जुलाई १९५६, में लेख : ‘भवाई गुजरातनु लोकनाट्य’—डॉ० मुधावहन देसाई, पृ० २६।

२. ‘बंगला साहित्येर कथा’—श्रीसुकुमार सेन, पृ० १४३।

3. The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races,  
—William Ridgeway, 1915 Edition, P 157

4. Indian drama Article ‘Bengali Drama and Stage’, P. 40,  
—Prabodh C Sen

“He (Chaitanya) was himself a highly skilled actor.”

गिया था कि दर्शकगण मन्त्रमुग्ध हो गए थे ।<sup>१</sup> इन यात्राओं का सम्बन्ध वैष्णव धर्म से विशेष था । इनकी वथाएँ भगवान् श्रीकृष्ण के जीवन से ली जाती थी । यात्रा के उद्भव-काल में भक्त-मण्डलियाँ अपने आराध्य देवी-देवताओं के धार्मिक जुलूस निवासली होगी और इन जुलूसों के आगे कुछ लोग नाचते-गाते रहते होंगे, जैसा कि आज भी भारत में रथयात्रा या विभिन्न प्रकार के उत्सवों के अवसरों पर निकलनेवाले जुलूसों में देखा जाता है । यात्रा का तत्कालीन रूप नृत्य तथा गीत तक ही सीमित रहा होगा और सभी मार्ग रगमच रहे होंगे । तत्पश्चात् क्रमशः 'यात्रा' ने व्यवस्थित नाट्यरूप ग्रहण किया होगा और उसमें कथा-तत्त्व तथा संवाद जुड़े होंगे । इसमें कोई सन्देह नहीं कि यह 'यात्रा' वैदिक साहित्य और संस्कृत नाट्य-साहित्य के पूर्व भी किसी-न-किसी रूप में विद्यमान रही होगी, क्योंकि नाट्योत्पत्ति के मूलतत्त्व, नृत्य और संगीत, दोनों इसके प्राणतत्त्व हैं जिनका परवर्ती नाटकों पर प्रभाव पड़ा ।<sup>२</sup> यहाँ हम यह भी अनुमान कर सकते हैं कि सम्भवतः 'यात्रा' के विकास में आर्य और आर्योत्तर दोनों जातियों ने योग दिया होगा । डॉ० दशरथ भोक्ता का कथन है कि " 'यात्रा' के समय जो नृत्य हुआ करते थे, वे वैदिक काल के सुसंस्कृत नृत्य थे । सम्भव है कि मूल निवासियों की यह नृत्य-शैली वैदिक काल में आर्यों ने अपना ली हो, उसमें वेद-मन्त्रों के गान समुक्त करके इसे संस्कृत नाम 'यात्रा' प्रदान कर दिया हो ।"<sup>३</sup> सोलहवीं शताब्दी के पूर्व ये आदि धार्मिक नाटक 'यात्रा' अनेक देवी-देवताओं के कार्य-कलापों का प्रदर्शन करते रहे । इनमें माता दुर्गा से सम्बन्धित 'चण्डी यात्रा' विशेष उल्लेखनीय है । १६वीं शती में 'यात्रा' में नाट्यतत्त्वों का पूर्णतः समावेश हो गया था जिसका प्रमाण हमें महाप्रभु चैतन्य द्वारा अभिनीत 'रविमण्डी-हरण' यात्रा के उपर्युक्त प्रसंग से प्राप्त होता है । ये 'कृष्ण-यात्राएँ' थी जिन्हें लोग आगे जाकर 'चैतन्य यात्राएँ' कहने लगे । इन यात्राओं में गीतगोविन्द, श्रीमद्भागवत और चण्डीदास के पदों के आधार पर संवाद-योजना कर कृष्ण-लीलाएँ प्रदर्शित की जाती थी । वैष्णव धर्म के प्रसार से यात्रा नाट्य की बड़ा ही बल प्राप्त हुआ । यहाँ तक कि कृष्ण-चरित्र के अभाव में यात्रा की कल्पना असम्भन्धी हो गई । कालान्तर में 'यात्रा' में 'भवाई' की भाँति लोकिक कथाओं का समावेश होने लगा और १९वीं शताब्दी तक आते-आते तो यात्रा में भी अन्य भारतीय लोक-नाटकों की तरह अश्लीलता आ गई । वर्षों से 'यात्रा-नाट्य' किसी-न-किसी रूप में जन-मन-रंजन करता चला आ रहा है । 'यात्रा' आज भी बंगाल का सर्वोपरि लोक-नाटक है ।

यात्रा के लिए किसी स्थायी रगमच की आवश्यकता नहीं । रामलीला, रासलीला, भवाई, स्वाँग आदि लोकनाट्य-प्रकारों की भाँति यात्रा भी खुले मैदान में या किसी मन्दिर के ऊँचे चबूतरे पर एक पट्टा लटकाकर रगभूमि बनाकर अभिनीत होती है । यात्रा का रग-मच अस्थायी रगमच है । साज-सज्जा सस्ती और सादी रहती है । जिस प्रकार उत्तर भारत

१. (अ) 'बंगला साहित्येर कथा'—श्री सुबुमार सेन, पृ० १४० ; और  
(आ) Indian Stage, vol I —H N Das Gupta, P. 95

२ The Sanskrit Drama, —Dr Keeth, P 16

The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races,

—Ridgeway, P 157 "

३. हिन्दी-नाटक : उद्भव और विकास, पृ० ४१ ।

के लोक-नाटको में देवताओं की स्तुति और गुजरात की 'भवाई' में गरुडपति की स्तुति प्रारम्भ में रहती है उसी प्रकार यात्रा में नादी-पाठ के रूप में शुरू-शुरू में 'गौरचन्द्रिका' का गायन होता है। 'गौरचन्द्रिका' में गौरांग महाप्रभु चैतन्यदेव द्वारा 'यात्रा' को दी गई प्रतिष्ठा का पुण्य स्मरण किया जाता है। यात्रा में सभी प्रकार के विषयों को गीतों, नृत्यों तथा सवादों के द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। भक्तिरस के साथ-साथ यात्रा में स्थूल शृंगार यौभस्स की कोटि पर पहुँच जाता है। विगत शताब्दी से स्वाँग और भवाई की भाँति यात्रा में अश्लील गानों और भोड़े अभिनयों की प्रधानता आ गई है। अस्वाभाविकताओं और अतिप्रयोक्तियों का बोलवाला हो गया है, जिससे यात्रा शिक्षित और सस्कारी लोगों का मनोरंजन नहीं कर पाती। ग्रामीण या अशिक्षित जनता तो यात्रा से मनोरंजन पाती ही है। प्रारम्भ में 'यात्रा' में पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ लेते थे, परन्तु कलकत्ता के कुछ रईसों द्वारा संचालित 'सखेर यात्रा' (बोबिया यात्रा) में पहले-पहल स्त्री-भूमिका में रमणियाँ उतरीं। तत्पश्चात् तो यह क्रम चलता ही रहा है। यात्रा के नेता को 'अधिकारी' कहते हैं। वही निर्देशक और सूत्रधार भी होता है। समस्त गायक 'चोगा' नामक श्वेत वस्त्र पहनकर मंच पर आते हैं। १९वीं शताब्दी पूर्व तक 'यात्रा' नाटक अपने मूल रूप में रहे। बीसवीं शताब्दी में यात्रा पर क्षिप्त नाटकों ने प्रभाव डाला। यात्रा में पहले तो मृदंग और ढोल का उपयोग होता था, किन्तु अब तबला, हारमोनियम आदि वाद्यों ने उनका स्थान ले लिया है। पैरों में घुँघरू बाँधने का रिवाज परंपरागत है ही। भवाई के 'रँगले' की भाँति यात्रा में 'मनसुता' हास्योत्पादक पात्र रहता है।

'यात्रा' का प्रभाव संस्कृत एवम् आधुनिक भारतीय भाषाओं के नाटकों पर पड़ा है। पूर्व भारत के कई संस्कृत नाटक यात्रा शैली से प्रभावित हैं। कवि जयदेव ने 'गीतगोविंद' की सृष्टि 'कृष्ण-यात्रा' के ढंग पर की है। बंगाल के सुप्रसिद्ध नाटककार एवम् नटाचार्य गिरिश-चन्द्र घोष (१८४४-१९१२) ने अपनी अनेक नाट्य-कृतियाँ यात्रा-नाटकों से प्रभावित होकर रचीं और यात्रा-मंडलियों के सदस्यों की सहायता से अभिनीत कीं।<sup>१</sup> रवीन्द्रनाथ ठाकुर भी यात्रा नाट्य-शैली से कम प्रभावित नहीं थे।<sup>२</sup> गुजरात की 'भवाई' में 'जान' या 'जातर' शब्द का प्रयोग 'खेल' के अर्थ में हुआ है जिसका सम्बन्ध इसी 'यात्रा' से है। इस विषय का विवेचन 'भवाई' निबन्ध में किया जा चुका है। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र पर भी यात्रा नाटक का प्रभाव परिलक्षित होता है। डॉ० दशरथ श्रोत्रा का कथन है कि "गत शताब्दी में विद्या-सुन्दर यात्रा-मंडली ने 'विद्यासुन्दर' नामक काव्य के आशय पर 'विद्यासुन्दर' नाटक खेलना प्रारम्भ किया। यात्रा-नाटकों में यह एक विशेष घटना थी। राधा कृष्ण के धार्मिक प्रेम के स्थान पर विद्यासुन्दर का भौतिक प्रेम यात्रा-नाटकों के लिए नितान्त नई बात थी। कहा जाता है कि भारतेन्दुजी विद्यासुन्दर का अभिनय देखकर इतने प्रभावित हुए थे कि उन्होंने पुरी-यात्रा से लौटकर सर्वप्रथम हिन्दी में यही नाटक विरचित किया।"<sup>३</sup> इस प्रकार 'यात्रा' भारतीय लोक-नाटक का एक सबल नाट्य-प्रकार सिद्ध होता है जो आज दुर्भाग्य से 'स्वाँग' 'भवाई' इत्यादि की भाँति ही क्षयग्रस्त है।

१ 'Indian Drama'

—Publication Division, P. 43.

२. Ibid, P. 43

३ हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास डॉ० दशरथ श्रोत्रा, पृ० ४० ।

यात्रा की भाँति बंगाल में 'गम्भीरा' नामक लोकनाटक भी जनता में प्रचलित है। यह शैव सम्प्रदाय से सम्बन्धित है। इसमें नट मुँह पर नकाब लगाकर शिवजी की लीलाएँ करते हैं। इसकी प्रदर्शन-पद्धति 'यात्रा' परम्परा का निर्वाह करती है। इसी तरह नेपाल में 'कीर्तनिया' लोकनाट्य का पूर्ण विकसित रूप उपलब्ध होता है जिसका मूलाधार हरिकीर्तन है। इस धर्मप्रधान मैथिली लोक-नाटक में कृष्ण या शिव के चरित अभिनीत किये जाते हैं। नृत्य ही इसका प्रधान अंग है।

### 'अँकिया नाट' : आसाम का लोक-नाट्य

'अँकिया नाट' आसाम का अत्यन्त प्राचीन नाट्य-प्रकार है जो सम्भवतः भारत के प्रागैतिहासिक काल के नाटक का अवशिष्ट रूप है।<sup>१</sup> इसका रचना-विधान संस्कृत नाटकों की भाँति है। इसमें साहित्यिक नाटक और लोकनाटक के तत्त्वों का अद्भुत सम्मिश्रण पाया जाता है। नृत्य, संगीत तथा भावाभिनय इस नाट्य के महत्त्वपूर्ण अंग हैं। इसका सम्बन्ध वैष्णव धर्म से है। यक्षगान, भवाई, रासलीला, रामलीला इत्यादि की भाँति रात्रि के समय यह नाटक अभिनीत होता है। इसका मंच मशाल और मिट्टी के दीपकों द्वारा प्रकाशित रहता है। इसमें स्त्री-पात्रों को भूमिकाएँ किशोरो और बालकों द्वारा प्रकाशित की जाती हैं। विविध वर्णों के वस्त्रों और नाना प्रकार के आभूषणों का 'अँकिया नाट' में उपयोग किया जाता है। पशु-पक्षियों एवम् राक्षसों के चेहरो का प्रयोग 'अँकिया नाट' की विशेषता है।

### 'तमाशा' : महाराष्ट्र का लोक-नाट्य

महाराष्ट्र की रंगभूमि बहुत पुरानी है। श्री विष्णु पांडुरंग दाडेकर अपने 'पौराणिक नाटकों' नामक ग्रन्थ में लिखते हैं कि—“इसमें सन्देह नहीं, ज्ञानेश्वर-काल (सन् १२६०) से ही मराठी रंगभूमि की नींव डाली गई और यह कार्य ललित, गोधल, तमाशा और बहु-रूपियों के 'स्वांगों' की सहायता से सम्पन्न हुआ।”<sup>२</sup> मराठी रंगमंच का सबसे प्रसिद्ध लोक-नाटक 'तमाशा' है। 'तमाशा' फारसी शब्द है। कहा जाता है कि अरब व्यापारियों के महाराष्ट्र में आगमन के पश्चात् 'गम्मत' नामक लोकनाटक जो मेलो और त्योहारों के अवसर पर खेला जाता था, 'तमाशा' नाम से अभिहित हुआ। पेशवाओं के समय में तमाशा चरमोत्कर्ष पर था। 'तमाशा' गुजरात की 'भवाई', उत्तरप्रदेश के 'स्वांग' और बंगाल की 'यात्रा' की भाँति 'महाराष्ट्र का लोकप्रिय जन-नाटक' है। उसकी रचना, शैली और अभिनय-पद्धति सभी लोक-नाट्यों के समान ही है। नर्तकी 'तमाशा' का प्राण होती है। वह वृत्त के साथ मधुर कंठ से स्थूल शृंगारिक लावनियाँ, प्रशस्ति-काव्य, 'पवाडे' तथा अन्य लोकगीत गाती है। मंच पर उपस्थित अन्य पात्र भी उसकी पक्तियों को दुहराते हैं। 'तमाशा' में सभी

१. .... "It (Ankiyanat) appears to be the relic of a form of drama which in all probability existed in India in the prehistoric period of this art."

—Dr. M.M. Ghosh.

'Contributions to the History of the Hindu Drama', 1958 Ed, P. 14.

२. 'नई धारा' : रंगमंच-अंक, अप्रैल-मई १९५२।

प्रकार की घटनाओं का समावेश होता है। पहेलियों के से 'भेदिक' गीत भी बीच-बीच में प्रस्तुत किये जाते हैं।

महाराष्ट्र में 'तमाशा' के प्रतिरिक्त अन्य महत्त्वपूर्ण जननाटक 'ललित' है। 'ललित' का उद्भव सन्त तुकाराम (१७वीं शती) से पहले हुआ। कहा जाता है, 'ललित' से मराठी पौराणिक नाटकों की उत्पत्ति हुई है। 'ललित' धार्मिक लोक-नाटक है। इसका सम्बन्ध नवरात्रि से सलग्न विशेष कीर्तन से है। 'ललित' विशेषतः तो पद्य में है, पर गद्य का भी यदा-वदा प्रयोग होता है। 'गोघल' भी महाराष्ट्र का महत्त्वपूर्ण लोक-नाटक है। देवी भवानी की पूजा के निमित्त आयोजित गीत-युक्त विशिष्ट नृत्य को प्रारम्भ में 'गोघल' कहते थे। बाद में पचाड़े, नखलें आदि इसमें सम्मिलित हो गये। अब इसका मिश्रित रूप है। 'गोघल' में कथा 'जो, जो' की धुन में गाई जाती है।

### यक्षगान : दक्षिण भारत का लोक-नाट्य

बोम्मलाटा, पुत्तलिका-नृत्य आदि की भाँति दक्षिण भारत का अन्य लोकप्रिय नाट्य प्रकार 'यक्षगान' है। डा० पादुरगराव का अभिमत है कि "पहले पुत्तलिकाओं का भूयः नृत्य होता था। कालान्तर में उसमें यक्षगान-साहित्य का समावेश हुआ। दोनों परस्पर अनुकूल सिद्ध हुए और दोनों का साथ-साथ विकास होने लगा। बोम्मलाटा और यक्षगान में तत्त्वतः कोई भिन्नता नहीं है और वास्तव में वे एक-दूसरे के सहायक हैं। परन्तु फिर भी यक्षगान में संगीत की प्रधानता है और बोम्मलाटा में नृत्य की। उत्तर प्रदेश के 'स्वांग' नाटक प्राचीन गौरव और प्रचार की दृष्टि से जहाँ बोम्मलाटा के अधिक निबट दिसाई देते हैं, वहाँ रचना और प्रदर्शन की प्रणाली की दृष्टि से वे यक्षगान से ही अधिक साम्य रखते हैं।" 'यक्षगान' गेय रचनाएँ हैं। वे गा-गाकर मंच पर प्रस्तुत की जाती हैं। संगीत-प्रधान दृश्य-वाक्य का यह प्राचीनतम दक्षिणात्य रूप है। यक्षगान का साहित्य समृद्ध है। यक्षगानों के कथानक प्रधानतया पौराणिक हैं।

दक्षिण भारत के लोक-नाटकों में 'वीथी-भागवत', 'कलाप', 'रूतु' आदि भी उल्लेखनीय हैं, जिनकी परम्परा प्राचीन है और जो मुख्यतः पौराणिक प्रसंगों को नृत्य तथा संगीत द्वारा प्रस्तुत करते हैं। 'कथकली' तत्प्रदेशीय सर्वोत्तम नृत्य-नाट्य प्रकार है जिसकी कीर्ति सर्वत्र प्रसारित है। केरल 'कथकली' की जन्मभूमि है। कथकली में कथा, वाक्य, संगीत और नृत्य इन सभी कलाओं का सुन्दर समन्वय होता है।

### लोक-नाटकों की विशेषताएँ

पूर्ववर्ती पृष्ठों में हिन्दी और गुजराती के साथ अन्य भारतीय भाषाओं के लोक-नाटकों का परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत किया गया है। साथ ही उनके उद्भव, विकास और विशेष लक्षणों पर भी प्रकाश डाला गया है। यह कहा जा चुका है कि जिस प्रकार 'स्वांग' हिन्दी प्रदेश का विशिष्ट लोक-नाटक है उसी प्रकार 'भवाई' गुजरात का अपना लोकनाटक है। दोनों नाटकों की रचना-शैली, विषय-वस्तु, अभिनय, रंगमंच इत्यादि सभी

वातो मे अधिवास समानता है। रासलीला, रामलीला और कठपुतली के खेल भी किंचित् परिवर्तन के साथ दोनों प्रदेशों में प्रदर्शित किये जाते हैं। अतः उनकी स्वतन्त्र रूप से तुलना की यहाँ आवश्यकता प्रतीत नहीं होती। अब हम लोक-नाटकों के उन सर्वसामान्य लक्षणों पर दृष्टिपात करें जो समस्त भारत के लोक-नाटकों में समान रूप से उपलब्ध होते हैं।

## विषय-वस्तु

लोक-नाटकों में जीवन अपनी समस्त सुन्दरताओं और कुरूपताओं के साथ प्रस्तुत किया जाता है। उसी के साथ जनता की अनुभूतियों, आकांक्षाओं और प्रवृत्तियों की अभिव्यक्ति भी लोक-नाटकों में होती है। इनमें आडम्बर का नितात अभाव रहता है। समाज-जीवन की ऐसी कोई समस्या, घटना या कल्पना नहीं जो इन नाटकों में अभिव्यक्त न हो। इनकी कथा-वस्तु तीन भागों में विभक्त की जा सकती है : (१) धार्मिक, (२) ऐतिहासिक और (३) लौकिक। धार्मिक कथावस्तु के अन्तर्गत समस्त पौराणिक कथाएँ भी आ जाती हैं। राम-लीला, रासलीला, यात्रा, यक्षगान आदि के कथानक भारतीय धार्मिक एवम् पौराणिक प्रसंगों को प्रस्तुत करते हैं। भवाई के कतिपय वेश गरुडपति, माता दुर्गा, कृष्ण, शिव आदि पौराणिक देवी-देवताओं से सम्बन्धित होते हैं। 'स्वांग', 'तमाशा' और 'भवाई' के कई वेशों में ऐतिहासिक प्रसंग-कल्पना और भावना के रंग खड़ाकर प्रदर्शित किये जाते हैं। लौकिक लोक नाटकों में लोक-कथाओं और किंवदंतियों पर आधृत कथावस्तुएँ होती हैं। भारत के लगभग सभी लोक-नाटकों में इनका समावेश होता है। इन नाटकों के कथानकों में असम्बद्धता और अतिरजना दृष्टिगत होती है। ये प्रायः ढीले-ढाले और विशृङ्खलित होते हैं जिनका प्रधान हेतु लोक मनोरंजन ही रहता है। गम्भीरतम कथानकों में भी प्रहसन का पुट रहता है। कभी कभी तो समसामयिक सामाजिक एवम् राजनैतिक समस्याएँ छोटे-छोटे प्रहसनो द्वारा ही प्रस्तुत की जाती हैं जिनमें तीखे व्यंग या मार्मिक हास्य का आधार लिया जाता है। इसमें जनता का मनोरंजन वरसमकालीन समस्याओं की ओर उसका ध्यान खींचने की भावना अन्तर्हित रहती है। लोकधर्म, परम्परागत मान्यताएँ, सामाजिक रूढ़ियाँ, ग्रामीण बालियाँ—इन सभी बातों का यथार्थ परिचय इन नाटकों द्वारा अनायास ही प्राप्त हो जाता है। ये सभी अर्थों में जनता के नाटक हैं।

## पात्र

लोक-नाटकों के पात्र प्रायः प्रवृत्ति(विशेष या वर्ग) विशेष के चोतक होते हैं। वे 'टाइप' होते हैं। हम इन पात्रों की समूहगत विशेषताएँ बता सकते हैं, उनका सूक्ष्म वैयक्तिक विश्लेषण नहीं कर सकते। प्रायः एक-जैसे पात्र एक से अधिक नाटकों में आते रहते हैं। मुसलमान बादशाह, साजिशबाज बज़ीर, खूशामदी दरबारी, पर्दानशीन बेगम, ईर्षालु सौत, निर्दय सास, पत्नी-भक्त पति, ढोंगी साधु आदि ऐसे पात्र हैं जो लगभग सभी लोक-नाटकों में समान रूप से प्रस्तुत होते हैं। उनमें न वैविध्य रहता है और न नावीन्य। पौराणिक एवम् ऐतिहासिक कथानकों में भी ये पात्र देश-काल का ध्यान न रखकर परम्परानुसार ग्राम्य अभिनय करने लग जाते हैं जिससे दर्शकों के मन में वरुण रस की निष्पत्ति के अवसर पर कभी-कभी हास्य की स्रोतस्विनी भी प्रवाहित होने लगती है। स्वांग, भवाई, तमाशा, रास-

सीता आदि के प्रयोगों के देखने पर इस सत्य का साक्षात्कार हुए बिना नहीं रहता। इन नाटकों के अभिनेता बड़े कुशल होते हैं। सवादों में दृष्टी बढ़ियाँ वे अपनी ओर से जोड़कर रस का अधिकृत प्रवाह बहाते रहते हैं। इनके सवाद प्रायः पद्यात्मक होते हैं पर गद्य का सर्वथा अभाव नहीं रहता। सस्ती और सारी वेशभूषा तथा सीमित रंगमंचीय प्रसाधनों द्वारा ये लोग जनता का मनोरंजन बड़ी सफलता से करते हैं। पात्रों की वेशभूषा में विशेष वैविध्य नहीं रहता। एकाध कपड़े के घटाने-बढ़ाने से पात्र परिवर्तन हो जाता है। कुबुम, मडिया, गेरू, काजल आदि इनके प्रसाधन हैं। चेहरे पर मुखौटे लगाकर पशु-पक्षियों और देवों का रूप धारण किया जाता है। अक्सर इन लोक-नाटकों में पुरुष ही स्त्रियों की भूमिकाएँ लेते हैं। मनमुखा (विद्रूपक) सभी नाटकों में हास्य रस की सृष्टि के लिए अनिवार्य होता है। उक्त नाटकों के किसी भी प्रसंग में मंच पर प्रवेश करने की स्वतन्त्रता होती है। वह वेतुकी और बेहूदी बातें करके अशिक्षित जनता में स्थूल, अभद्र हास्य की सृष्टि करता है।

## रस

सभी लोकनाटकों में तीन रस प्रधान रूप से पाये जाते हैं। शृंगार, हास्य और वीर। इनमें भी शृंगार रस की प्रधानता रहती है। शृंगार के दोनो रूपों—विप्लवशृंगार और सयोगशृंगार—के स्थूल रूप इनमें दृष्टिगत होते हैं। इन नाटकों का शृंगार प्रायः वीर-रसता और यशस्वीलता की कोटि पर पहुँच जाता है जो जुगुप्सा पैदा करता है। 'भवाई' और 'स्वाँग' के पतन का यह मुख्य कारण है। 'रामलीला', 'रासलीला' आदि में अभिनेता राम-कृष्ण का पुनीत चरित्र प्रस्तुत करने की अपेक्षा मासारिब शृंगारी पुरुषों का रूप ही अधिक प्रगट करते हैं। सीता, राधा और अन्य सती-साध्वी नारियों के चरित्रों को इस बदर विवृत बनाया जाता है कि सात्त्विक व्यक्ति इनके दर्शन से ही उद्वेग का अनुभव करता है। स्वाँग में वीर रस का उद्रेक होता है। हास्य लोकनाटकों का अनिवार्य रस है जिसकी सृष्टि मनमुखा करता है। इन तीनों रसों के अग्र-रूप अन्य रसों का भी परिपाक होता है।

## नृत्य और संगीत

लोक-नाटकों का मूल आधार नृत्य है। ससार के सभी देशों में नृत्य से ही नाट्य की उत्पत्ति हुई है। आज भी लोक नाटकों के अभिनय में नृत्य अनिवार्य अंग के रूप में संपूज्य है। इनके पात्र सवाद करते-करते नृत्य करते लग जाते हैं। सामूहिक और एकपात्रीय नृत्यों का समावेश सभी प्रकार के लोक नाटकों में पाया जाता है। ये नृत्य शास्त्रीय परम्परा का निर्वाह नहीं करते, अपितु 'लोक-परम्परा' के अनुवर्तक हैं। नृत्य के साथ संगीत का भी लोक-नाटकों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। 'स्वाँग' जैसे कुछ नाटक तो संगीत पर ही पूर्णतः आधृत हैं। भवाई, रामलीला, रासलीला, यात्रा आदि लोक-नाटकों में विविध प्रकार के गीत, पद्यात्मक सवाद, भजन आदि का प्रयोग होता है। अशिक्षित-अर्द्धशिक्षित जनता संगीत की इन स्वर-लहरियों में भूमती हुई आनन्दोपलब्धि करती है। नाटक का शिथिल कथा-प्रवाह संगीत और नृत्य की प्रचुरता के कारण दर्शकों को कभी खटकता नहीं। लोक-नाटकों के सारे पात्रों को कठस्थ होते हैं। भजन, गजल, गरबा, रास, दोहा, सोरठा, छप्पय, लावनी आदि छन्दों का प्रयोग इनके गीतों में होता है। शब्द-संगीत और स्वर-संगीत



दोनों का सफल प्रयोग लोक नाटको में प्रायः पाया जाता है। ढोल, तबले, मंजीरे, करताल, हारमोनियम, पखावज, नगाड़ा, भूंगल आदि इनके वाद्य होते हैं।

## रगमच

लोकनाटको का न तो कोई सुसज्जित रगमच होता है और न सुव्यवस्थित प्रेक्षागृह। गाँवों के चौराहों पर, खुले मैदानों में, खेतों में या भदिरो तथा धर्मशालाओं के प्रांगणों में इनके रगमच खड़े कर दिये जाते हैं। ये अस्थायी रगमच के आदर्श रूप हैं। यदि 'खुले रगमच' (Open air Theater) का प्रत्यक्ष अनुभव करना हो तो लोकनाटक का रगमच देखना चाहिए। लोकनाटको की मङ्गलियों अपना चलता-फिरता रगमच साथ लिये गाँव-गाँव में घूमती रहती है। किसी गाँव में खुली जगह पाकर वे डेरा डालती हैं और बाँसों और बल्लियों की सहायता से रगमच खड़ा कर देती हैं। आगे-पीछे रगीन या सफेद पर्दे डाल दिये जाते हैं। पर्दों के गिराने उठाने की कोई व्यवस्था लोक-नाटको में नहीं होती। नेपथ्य का निर्वाह एक-दो चादरो से कर लिया जाता है। प्रकाश के लिए मंच पर कई गाँवों में दीपों या मशालों की व्यवस्था होती है। पेट्रोलैम्प और बिजली की रोशनी भी अब तो अनेकों कस्बों और देहातों में काम में लाई जाती है। वादकवृन्द या तो मंच के सामने प्रेक्षकों के आगे बैठता है या मंच पर ही। मंच के तीन ओर दर्शक-गण खुले मैदान में रात्रि के १० बजे से प्रातः ३ या ४ बजे तक बैठकर नाट्यरस का आस्वादन करते हैं। शिष्ट नाटको के प्रेक्षागृह की भाँति लोक-नाटको के प्रेक्षागृह में प्रेक्षकों की कोई श्रेणियाँ नहीं होती और न बैठने की किसी के लिए विशेष व्यवस्था ही होती है। यह प्रेक्षागृह सबको समान दृष्टि से देखता है। इसकी निगाह में कोई ऊँचा नहीं, कोई नीचा नहीं। इसीलिए लोक नाटक और लोकरग को जनता अपनी सम्पत्ति मानती है। लोक-नाटको की यह धारा समस्त भारत में वस्तुतः एक ही परम्परा, भावना और शैली को लेकर युगों से प्रवाहित होती चली आ रही है। आज भी विविध रूपों में वह सर्वत्र विद्यमान है जिसने शिष्ट नाटको को प्रभावित किया है और जो स्वयम् भी शिष्ट नाटको से यदा-कदा प्रभावित हुई है। आज यह परम्परा ह्रासो-मुख है। कहा नहीं जा सकता कि कब यह पुनः विकासीन्मुख होगी, कही बालकवलि तो नहीं होगी।

## तीसरा अध्याय पृष्ठभूमि और ब्रजभाषा-नाटक

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाट्य-साहित्य के तुलनात्मक अध्ययन के पूर्व यह आवश्यक है कि हम इस ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर दृष्टिपात कर लें जिसने समस्त भारत की आधुनिक भाषाओं के नाट्य-साहित्य को प्रेरित और प्रभावित किया है।

### राजनैतिक पृष्ठभूमि

सन् १४९८ में पुर्तगाल में वास्को-डि-गामा सर्वप्रथम भारत में आया और भारत के साथ पुर्तगाल का व्यापार-सम्बन्ध शुरू हुआ। तदनन्तर अन्य यूरोप-निवासियों के लिए भी भारत के द्वार खुल गये। फ्लोरिडो डेस, फ्रांसीसी, अंग्रेज इत्यादि पश्चिमी लोगों ने भारत में आकर अपने व्यावसायिक केन्द्र खोले और देश का आर्थिक शोषण प्रारम्भ किया। उनमें परस्पर सत्ता तथा संपत्ति के लिए स्पर्धा का भी १७वीं सदी में उदय हुआ जिसने आगे चल कर छोटी-मोटी लड़ाइयों का रूप धारण किया। क्योंकि अंग्रेज लोग अधिक बुद्धिमान, दूरदर्शी तथा राजनीतिज्ञ थे, भारत के बहुत बड़े भाग पर देखते ही देखते उनका व्यापारिक एवं राजनैतिक प्रभुत्व प्रस्थापित हो गया। मुगल सल्तनत समाप्त हुई। अन्य यूरोपीय जातियाँ पिछड़ गईं। सन् १७५७ के प्लासी के युद्ध ने तो हमारे देश में साम्राज्यवादी अंग्रेजों की जड़ें काफी मजबूत कर दीं। इसके बाद तो बक्सर की लड़ाई (१७६४), बंगाल, बिहार और उड़ीसा की दीवानी (१७६५), मराठा-सिख युद्ध आदि के फलस्वरूप बम्पनी की सरकार समस्त भारत में सुदृढ़ बन गई। मुस्लिम शासन को मिटाकर अंग्रेजी शासन को प्रस्थापित करने का जो कार्य बलाद्व (१७४३-१७६७) ने प्रारम्भ किया था, उलहोत्री (१८४८-१८५६) ने उसे अपनी हड़प-नीति से परिपूर्ण किया।

कई राजनैतिक एवं सामाजिक असंतोषों के कारण राष्ट्रीय जागृति का रूप लेकर १८५७ में अंग्रेजों के खिलाफ देश में विद्रोह जगा। वह अंग्रेजों के द्वारा दबा दिया गया। तदनन्तर ईस्ट इण्डिया कम्पनी का शासन समाप्त हुआ और उसके स्थान पर ब्रिटिश सरकार का राज्य कायम हुआ। परन्तु जनता में तो अशांति फैली ही हुई थी। राष्ट्रीय चेतना के दर्शन इधर-उधर होने लगे थे। अंग्रेजों ने अपने शासन को सुराज्य का रूप देने के हेतु अनेक राजनैतिक, आर्थिक और शासकीय सुधार किये। इस नई शासन-व्यवस्था की नीति और उसके अनेक देशीय 'सुधारों' ने देश के विभिन्न क्षेत्रों पर अपना अच्छा प्रभाव डाला। पर जनता में स्वतन्त्रता की भावना तीव्र होने लगी। फलतः १८८५ में श्री ह्यूम द्वारा स्थापित तथा श्री उमेश बँनर्जी द्वारा परिपालित 'कांग्रेस' स्वराज्य-प्राप्ति के लिए समस्त भारतीय जनता की प्रतिनिधि संस्था बनी जिसे गोखले, तिलक, महात्मा गांधी आदिका अत्यन्त प्रभावशाली नेतृत्व प्राप्त हुआ। उसके प्रयत्नस्वरूप देश सन् १९४७ में आजाद हुआ।

उपर्युक्त राजनैतिक परिस्थिति ने समस्त भारतीय साहित्य को और उसी के महत्त्वपूर्ण अंग नाटक को पूर्णतः प्रभावित किया है जिसकी चर्चा हम आगे करेंगे।

## वैज्ञानिक साधनों का प्रचार

अंग्रेजी राज्य-व्यवस्था की सुदृढ़ और सुस्थिर बनाने के लिए भारतवर्ष में अंग्रेजों ने यानिक् एण्ड् वैज्ञानिक साधनों का उपयोग प्रारम्भ किया। रेलगाड़ियों का सन् १८५४ में और डाक तार-टेलीफोन आदि का सन् १८५१ में भूतपात हुआ। देश के सभी भाग एक-दूसरे से जुड़ गये और यातायात के साधनों की सुगमता के कारण समस्त भारत एक सूत्र में आवद्ध हो गया। उच्च बम्बई, कलकत्ता और मद्रास के बंदरगाहों द्वारा परदेशों के साथ व्यापार और व्यवहार भी बढ़ने लगा। फलतः पश्चिमी सम्पर्क ने भारतीय परम्परागत जीवन में आमूल परिवर्तन कर दिया। अनेक प्रकार के कल-कारखाने, बड़ी-बड़ी मिलें, मशीनें, विविध प्रकार के छोटे-मोटे वैज्ञानिक साधन सारे देश में दीजने लगे। ग्रहमदावाद, बम्बई, कानपुर, कलकत्ता आदि शहर नवीन यन्त्रोद्योगों के केन्द्र बने। इंग्लैंड के द्वारा पैदा किया हुआ विदेशी माल भारत में आयात होने लगा। देश का धन परदेश जाने लगा। अंग्रेजों की स्वार्थपरक नीति से भारतीय श्रृद्ध उद्योगों और कला-कौशल को काफी धक्का लगा। विदेशियों द्वारा देश का आर्थिक शोषण होने लगा। भारत के शोषण द्वारा प्राप्त अथवा धन-सम्पत्ति से इंग्लैंड की प्रजा समृद्ध होने लगी। देश आर्थिक दृष्टि से परमुखापेक्षी बन गया। यह मन होते हुए भी देश में एक नई चेतना, नई भावना, नया वातावरण अवश्य पैदा हुआ जो सदियों से मुस्लिम शासन के कारण विलुप्तप्राय हो गया था। पश्चिमी वैज्ञानिक विचारों, बुद्धिवादी जीवन-मूल्यों और तर्कशुद्ध मान्यताओं ने भारतीय शिक्षित समाज में अभूतपूर्व परिवर्तन पैदा कर दिया। इस नई वास्तव्य सत्कृति ने भारत में नये समाज और साहित्य-सृजन के लिए उपयुक्त पृष्ठभूमि प्रस्तुत कर दी।

## नई वैज्ञानिक व्यवस्था

अंग्रेजों के आगमन के पूर्व सत्कृति की पाठशालाओं और फारसी के मदरसों का देश में बोलवाला था। काशी, पूना आदि सत्कृति शिक्षा के केन्द्र थे। मुस्लिम शासकों ने फारसी को राष्ट्र-भाषा घोषित किया था। फलतः कई जातियाँ फारसीदा बन गई थी। उस समय सरकार से सम्बन्धित व्यक्तियों के लिए फारसी का अध्ययन आवश्यक ही हो गया था। अंग्रेजों ने भारत में आकर सबसे पहले बंगाल में अपने राज्य की नींव डाली। इस वास्ते अंग्रेजी ढंग की शिक्षा का सर्वप्रथम प्रारम्भ बंगाल में हुआ। कलकत्ता में सन् १८०० में फोर्ट विलियम कॉलेज की स्थापना हुई और उसी के साथ नई शिक्षा का जन्म हुआ। ईसाई पादरों भी परदेशियों के साथ इस देश में अपने धर्म-प्रचार के हेतु प्रायः थे। उन्होंने स्थान-स्थान पर मिशनरी स्कूल और अस्पताल खोले। १७६२ में कई मिशनरी स्कूल बंगाल में स्थापित हुए। इन स्कूलों में अंग्रेजी शिक्षा का प्रवर्धन किया गया। इस नवीन शिक्षा-व्यवस्था ने अनेक भारतीयों को अपनी ओर आकर्षित किया। वे अत्यन्त उत्साह और उमंगपूर्वक अंग्रेजी शिक्षा ग्रहण करने लगे। इससे जीवन के विविध क्षेत्रों में सुधारवादी भावना सजग हुई। समा सोसायटियाँ, नव्य, पुस्तकालय, छापेखाने, समाचारपत्र, पत्र-

पत्रिकाएँ आदि सर्वत्र दृष्टिगत होने लगे। कलकत्ता स्कून बुक सोसायटी (१८३३), आगरा स्कूल बुक सोसायटी, आगरा कॉलेज (१८०३), दिल्ली कॉलेज (१८३० के लगभग), यरेली कॉलेज (१८३० के लगभग), बम्बई की नेटिव स्कूल-बुक गण्ड नेटिव स्कूल (१८२०) और नेटिव एजुवेशन सोसायटी (१८२५), अहमदाबाद, मूरत आदि के सरकारी स्कूल (१८०६), बम्बई का नेटिव बोर्ड ऑफ एजुवेशन (१८४०), एल्फिन्स्टन इन्स्टीट्यूट (१८०७) आदि पश्चिमी ढंग की शिक्षा देने वाली विभिन्न संस्थाओं का प्राग्गम्भ हुआ। इनके द्वारा अंग्रेजी भाषा और साहित्य का भारत में व्यापक प्रचार एवम् प्रसार हुआ। १८३५ में लार्ड मैकांले की शिक्षा-योजना ने अंग्रेजी शिक्षा की बुनियाद और मजबूत की। सर चार्ल्स कुड की शिक्षा-योजना (१८५४) के अनुसार भारत के कई गाँवों में सरकारी स्कूल खोले गये और अंग्रेजी शिक्षा का प्रचार बढ़ने लगा। १८५७ में बम्बई, कलकत्ता और मद्रास विश्व-विद्यालय स्थापित हुए और १८८० में लाहौर तथा १८८७ में इलाहाबाद के विश्वविद्यालय खुले। इनके द्वारा बहुत लोग अंग्रेजी शिक्षा, संस्कार और साहित्य के निकटतम संपर्क में आने लगे। कई अंग्रेजी, जर्मन, फ्रांसीसी आदि भाषा-भाषी विद्वान् भारत में रहकर प्राचीन भारतीय भाषा, साहित्य, कला, संस्कृति इत्यादि पर जोय-नार्य करने लगे और मुद्रण-यन्त्रों के सुलभ होने के कारण अपने ग्रन्थों का प्रकाशन भी वे करने लगे। देश में इन नये बालेजों और यूनिवर्सिटियों में अंग्रेज विद्वानों द्वारा अध्यापन-कार्य होने लगा। इस नवीन वातावरण से प्रेरित होकर भारतीय विद्वान् भी पाश्चात्य जीवन और चिंतन की ओर आकृष्ट हुए। वे अंग्रेजी पुस्तकों के अनुवाद करने लगे और उसी ढंग पर भिन्न-भिन्न विषयों की नई पुस्तकें भी लिखने लगे। नई शिक्षा ने प्राचीन संस्कृति और साहित्य के प्रति अनुराग पैदा किया। संस्कृत भाषा के उत्तम ग्रंथों के देशी भाषाओं में भाषांतर तथा रूपांतर होने लगे। इस प्रकार मन् १८०० के पश्चात् भारतीय संस्कार-जीवन में एक नितान्त नवीन युग का उदय हुआ।

## सांस्कृतिक आन्दोलन

नई पाश्चात्य शिक्षा और सभ्यता का हमारे सांस्कृतिक और सामाजिक जीवन पर काफ़ी गहरा प्रभाव पड़ा। प्राचीन परम्परावाद के स्थान पर पश्चिमी वैज्ञानिक और बुद्धिवादी दृष्टिकोण ने अनेक सुधारों और सांस्कृतिक नेताओं को जन्म दिया। रुढ़िग्रस्त हिन्दू समाज को नया प्रकाश देने के लिए राजा राममोहन राय (१७७२-१८३३) ने १८१८ में 'ब्रह्म-समाज' की स्थापना की जिसके द्वारा साधना की नई पद्धति के प्रचार के साथ-साथ बाल-विवाह, जाति-भेद, मती-ग्रथा आदि का खंडन और विधवा-विवाह, आंतरजातीय लग्न, भानव-एकता आदि का समर्थन भी किया गया। इस प्रकार के सामाजिक सुधारों के अतिरिक्त 'ब्रह्म-समाज' ने मूर्ति पूजा, पुनर्जन्म-विश्वास, वहमों और रुढ़ियों की जड़ता आदि का परित्याग कर वैज्ञानिक दृष्टिकोण द्वारा सांस्कृतिक पुनरुत्थान की व्यापक भावना फैलाने का प्रयत्न किया। वगाल के 'ब्रह्म-समाज' के इन सिद्धान्तों से अनुप्रेरित होकर पश्चिमी भारत में 'प्रार्थना-समाज' आन्दोलन ने १८६७ में जन्म लिया जिसका प्रभाव बंबई, पुना, अहमदाबाद आदि नगरों के शिक्षित नागरिकों पर पड़ा। प्रार्थना-समाज ने अपने सांस्कृतिक कार्यों में अनाथालयों, विधवाश्रमों, पाठशालाओं आदि के संचालन का कार्य भी हाथ में लिया। महादेव गोविन्द रानाडे ने इस समाज के कार्य को बड़ा वेग दिया। वस्तुतः यह हिन्दू-समाज-सुधार का एक सबसे सांस्कृतिक आन्दोलन था जिसने बुद्धि-

जीवी वर्ग को विजेयत, प्रभावित किया। साहित्य भी इसके प्रभाव से अछूता नहीं रह सका।

तदन्तर मन् १८६० में 'थियोमोफिकल सोसायटी' की भारत में स्थापना हुई। श्रीमती एनी बेसेण्ट ने 'थियोमोफिकल सोसायटी' के मत का बड़े जोरो से प्रचार किया। काशी का सेण्ट्रल हिन्दू कॉलेज और पूना का फर्गुसन कॉलेज इसी सोसायटी के फल हैं। इमने भारतीय संस्कृति, योग आदि के समर्थन के साथ-साथ सामाजिक सुधारों पर भी बल दिया। गोपालकृष्ण गोखले, ईश्वरचन्द्र विद्यासागर आदि इसके समर्थकों में से थे।

आर्यसमाज ने भी भारतीय विचारधारा को नया मोड़ देने में कम महत्वपूर्ण योग नहीं दिया है। स्वामी दयानन्द सरस्वती के सद्प्रयत्नों में बर्बई में स्थापित (१८७५) आर्य समाज का अधिकांश प्रभाव पंजाब में पड़ा। परन्तु उत्तर प्रदेश, राजस्थान, गुजरात आदि अन्य प्रदेश इस समाज से प्रभावित अवश्य हुए। आर्यसमाज का कार्य धार्मिक होते हुए भी सामाजिक सुधार का पहलू उसमें अछूना नहीं रहा। निराकार ब्रह्म-साधना के साथ-साथ जातीय ऐक्य, स्त्री-शिक्षा, विधवा-विवाह, गौ-रक्षा, अछूतों-द्वारा, दरिद्र-सेवा आदि समाज-सुधार के कार्यों का इस समाज ने जोरो से प्रचार किया। हिन्दी-प्रचार में आर्यसमाज का उद्योग विशेष प्रशंसनीय रहा। आर्यसमाज के कार्य ने हमारे राष्ट्रीय आन्दोलनों की पृष्ठ-भूमि तैयार करने का पुण्य कार्य किया।

ब्रह्मसमाज और आर्यसमाज की तरह ही रामकृष्ण मिशन ने भी धार्मिक तथा सामाजिक सुधार-कार्य किये। इसके आद्य सस्थापक थे रामकृष्ण परमहंस (१८३४-१८८६) और समर्थ प्रचारक थे स्वामी विवेकानन्द (१८६३-१९०२)। इस मिशन ने देश के समस्त आध्यात्मिक साधना के साथ निर्व्याज मानव-सेवा करने का उच्चादर्श पेश किया।

ऊपर वर्णित सांस्कृतिक आन्दोलनों ने देश की आत्मा को पुनः जाग्रत किया, सांस्कृतिक चेतना को गति प्रदान की और राष्ट्रीय परम्पराओं का नवीन मूल्यांकन कर प्रगति का मार्ग प्रशस्त किया। यह एक महत्वपूर्ण कार्य हुआ जिसने देश में नये जीवन की लहर फैला दी तथा साहित्य और समाज को नयी दृष्टि प्रदान की। "देश में शिक्षा-प्रचार, स्त्रियों की हीनावस्था का सुधार, बाल-विवाह-वहिष्कार, विधवा-विवाह-प्रोत्साहन, जाति-पाति की घट्टरता का विरोध, विदेश-गमन-प्रचलन आदि कार्य करना इन सुधारवादी आन्दोलनों का ध्येय था। इसके अतिरिक्त इनमें से कुछ आन्दोलनों ने धार्मिक सहिष्णुता का प्रचार किया और मानव-समाज की सेवा को प्रमुख उद्देश्य बताया।"<sup>१</sup>

१८वीं और १९वीं शती के इन राजनैतिक, शैक्षणिक और सांस्कृतिक आन्दोलनों की तत्कालीन नाटक, उपन्यास, कविता, निबन्ध आदि सभी साहित्य-प्रकारों पर गहरी छाप नजर आती है। इनके कारण हिन्दी-गुजराती दोनों भाषाओं के साहित्य में निम्नांकित नवीन तत्वों का प्रादुर्भाव हुआ :

(१) गद्य का प्रारम्भ। उसी के साथ साहित्य की नवीन विधाओं—उपन्यास, कहानी आदि का जन्म। नाटक के विषय, भाषा, शैली, शिल्प इत्यादि में परिवर्तन।

(२) नई सामाजिक और मनोवैज्ञानिक समस्याओं का साहित्य में समावेश।

(३) साहित्य के भाव-पक्ष और कला-पक्ष में यथार्थवादी—वास्तववादी—दृष्टिकोण का प्रवेश।

(४) मनुष्य की सर्वोपरिता की स्थापना।

## हिन्दी और गुजराती गद्य-साहित्य का प्रारम्भ

ऊपर जिन नये युग की अवतारणा का उल्लेख किया गया है उसका आधुनिक गद्य से निवृत्ता का सम्बन्ध है। आधुनिक नाटक गद्य-प्रधान है। यद्यपि नाटक के उद्भव और विकास का पूर्ण अध्ययन करने के लिए गद्य के विकास पर तनिक दृष्टिपात करना अधिक उपयुक्त होगा।

अंग्रेजी शिक्षा-प्रचार के साथ-साथ गद्य का प्रारम्भ हुआ है। हिन्दी में मर्डीयांली का प्रयोग नवीन युग की देन है। मुद्रण-यंत्रों के उपयोग में गद्य को अधिक प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। गद्य में पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाशित होने लगीं। पाठ्य पुस्तकें तैयार होने लगीं। ईसाई पादरियों ने 'बाइबल' के अनुवाद दली भाषाओं में करवाये। स्कूल और कॉलेज खुले। इन सबसे गद्य को अत्यधिक प्रथम प्राप्त हुआ। ऊपर-उल्लिखित मासूतिका आन्दोलनों ने विविध-लक्ष्य नवीन गद्य-युग को सुदृढ़ बनाने में अभूतपूर्व सहयोग प्रदान किया। इनके भावनों और कार्यों को महत्त्वपूर्ण स्थान तत्कालीन गद्य में प्राप्त हुआ। हिन्दी में नवीन लक्ष्मीजी गद्य-युग के निर्माता भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५ ई०) हैं। अपने तेजस्वी व्यक्तित्व, व्यापक अनुभव और अनन्य मृजन-प्रतिभा द्वारा उन्होंने गद्य साहित्य का न केवल परिष्कार किया, अपितु उसी के साथ उन्होंने अपने 'मङ्गल' के सहयोग में नाटक, उपन्यास, निबन्ध, आलोचना, कहानी आदि साहित्य-विधाओं के सुदृढ़ स्रोत प्रवाहित किये। गुजराती साहित्य में गद्य का प्रादुर्भाव करने का श्रेय कवि नर्मद (१८३३-१८८६) को है जिन्होंने इतिहास, धर्म, तत्त्वज्ञान, समाजनीति आदि विषयों पर गद्य-ग्रन्थ लिखकर गुजराती गद्य को सरल, स्पष्ट और संप्राप्त बनाया। उन्हीं के साथ अन्य कई छोटे-बड़े गद्य-लेखक प्रकाश में आये। कवि नर्मद और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र समकालीन थे। यह विशेष उल्लेखनीय घटना है। समान प्रतिभा और व्यक्तित्व लेकर दोनों अवतरित हुए थे। दोनों सुधारवादी थे और युग की प्रतिश्रियावादी शक्तियों ने विरुद्ध दोनों ने विद्रोह किया था। दोनों जीवनद्रष्टा और युग-लक्ष्मी थे।

लगभग सन् १९०० के प्रारम्भ में तो गुजराती और हिन्दी-गद्य सभी प्रकार के विषयों की अभिव्यक्ति के लिए पूर्ण रूपेण सक्षम बन गया। गद्य के अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अंग नाटक ने भी इन काल में काफी शक्ति और सामर्थ्य प्राप्त किया, तथा हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं की अनेक बहुमूल्य नाट्य-कृतियाँ इस समय प्रकाश में आईं। इन कृतियों का विवेचन आगामी अध्यायों में किया जायगा।

**प्रारम्भिक नाटक-साहित्य**—भारत में नाटक का जन्म कब हुआ, इस विषय में निश्चित रूप से कहना कठिन है, तथापि उपलब्ध अनुसन्धानों के आधार पर ईसा से चार सौ वर्ष पूर्व के महाकवि भास के नाटक सस्कृत के सर्वप्रथम नाटक ठहरते हैं।<sup>१</sup> तत्पश्चात् भूदक, वालिदास, हर्ष, मयभूति, विशाखदत्त, राजशेखर आदि की सुप्रसिद्ध नाट्य कृतियाँ उपलब्ध होती हैं जिनमें सस्कृत नाट्य शास्त्र के लक्षणों का निर्वाह सम्यक् रीति से हुआ है। ये सस्कृत नाटक भारत के किसी विशेष प्रदेश, वर्ण या वर्ग के नहीं हैं अपितु समस्त भारत की सभ्यता के रूप में हैं। वे राष्ट्रीय निधि-स्वरूप हैं। हिन्दी-गुजराती दोनों भाषा-प्रदेश इन

१. 'संस्कृत नाटककार' नामक ग्रन्थ (ले० कान्ति कुमार भट्टाचार्य) में महामहोपाध्याय श्री० टी० गणपति शास्त्री का मत, पृष्ठ ५६।

लोक-नाटकों के साथ यहाँ यह निर्देश करना अप्रासंगिक नहीं होगा कि भवष के सुप्रसिद्ध नवाब वाजिदअली शाह के समकालीन सैयद आगाहसन 'प्रमानत'-कृत 'इन्दर सभा' (१८५३) नामक रंगमंचीय 'गीति नाट्य' (घण्टिया) ने भी उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध और बीसवीं शती के पूर्वार्द्ध में हिन्दी और गुजराती-भाषी जनता का मनोरंजन किया और जिसका प्रभाव दोनों भाषाओं के अन्य रंगमंचीय नाटकों पर भी पड़ा। 'इन्दर सभा' का आलोचनात्मक परिचय परवर्ती पृष्ठों में यथाम्यान दिया जायगा और उसी के साथ उन नाटकों, नाटककारों तथा व्यावसायिक-अव्यावसायिक नाटक-मण्डलियों का भी मविस्तर विवरण-विवेचन प्रस्तुत किया जायगा जिनका हिन्दी और गुजराती भाषा-साहित्य में महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है।

### १७वीं शती के नाटक

इस शती में ब्रजभाषा में पाँच-छ नाटक उपलब्ध होते हैं। पहला नाटक है कवि प्राणचन्द्र चौहान-कृत 'रामायण महानाटक', जिसकी रचना जहाँगीर के शासन-काल में १५१० ई० में हुई। यह नाटक रामायण के आधार पर दोहा-चौपाइयों में ब्रजभाषा-पद्य में लिखा गया है। पात्रों के मवाद द्वारा कथानक का विकास होता है। यह मौलिक रचना है।

श्री कृष्ण मिश्र द्वारा रचित ११वीं शती के संस्कृत नाटक 'प्रयोगचन्द्रोदय' के ब्रजभाषा में ११ अनुवाद उपलब्ध होते हैं। यह हिन्दी नाटककारों का अत्यन्त प्रिय नाटक रहा है। इसका पहला अनुवाद जोधपुर-नरेश स्व० महाराजा यशवन्तसिंह जी (१५२६-१६७८) ने लगभग १६४६ ई० में किया। संस्कृत के 'हनुमन्नाटक' का पद्यरुद्ध ध्यामानुवाद हृदयराम पंजाबी ने १६६२ में 'हनुमन्नाटक' के नाम से ही किया। मूल नाटक की भाँति इसमें भी स्वयं कवि यथा की भाँति बड़ाता है जो हिन्दी के 'स्वांग' 'चो' नाटकों की शैली का प्रभाव प्रतीत होता है।

तदनन्तर १६५७ ई० के आसपास<sup>१</sup> राजस्थानी कवि कृष्णजीवन लक्ष्मिराम ने अपने मौलिक नाटक 'कल्याणमरण' की रचना की। राधा-कृष्ण की कथा पर आधारित यह नाटक ब्रजभाषा पद्य में है। इसका अंगी रस करुण है और शृंगार-गौण रस है। इसके बाद हिन्दी-जगत में ह्वातिप्राप्त कवि नेवाज-कृत 'शकुन्तला' नाटक का नाम आता है जिसकी रचना १६८० में ब्रजभाषा में दोहा, चौपाई, सबैया आदि छन्दों में हुई है। यह 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' का स्वतन्त्र अनुवाद है।

सत्रहवीं शती में खड़ी बोली हिन्दी और गुजराती भाषा के नाटक उपलब्ध नहीं होते। कुछ लोग गुजराती में कवि प्रेमानन्द (१६३६-१७३४) के नाम से प्रकाशित तीन पौराणिक नाटकों—रोपदशिका, सत्यभामारयान, पांचालीप्रसन्नारयान और तपस्वारयान—को १७वीं शती के गुजराती के आरम्भिक नाटक मानते हैं। वस्तुतः वे कवि प्रेमानन्द के नाटक नहीं हैं, किन्तु आधुनिक अज्ञात लेखक के नाटक हैं।<sup>२</sup>

१. हिन्दी नाटक-साहित्य का शतकाव्य

२. भारतेन्दुशालीन नाटक-साहित्य

३. साहित्यविद्वान्

—डॉ० मो० नाथ गुप्त, पृ० ४।

—डॉ० गांधीनाथ तिवारी, पृ० २०।

—श्री अमन्तराय ग० रावल, १९६६, पृ० १६३-१६४।

## १८वीं शती :

१८वीं शती में भी खड़ीबोली हिन्दी और गुजराती के नाटक नहीं मिलते । व्रजभाषा-पद्य में अनूदित केवल दो नाटक प्राप्त होते हैं एक 'मालवीमाधव' का सोमनाथ मायुर 'यशिनार्थ'-वृत्त अनुवाद 'माधव-विनोद' (१७५२) और दूसरा 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' का धोवेलराम मिश्र-वृत्त अनुवाद 'शकुन्तला' (१७६६) । इनके अतिरिक्त कोई मौलिक नाटक नहीं है ।

## १९वीं शती

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के मौलिक नाटकों का उद्भव इस शती के उत्तरार्द्ध में होता है । अतः यह शती (१८५० के बाद) हमारे लिए अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । हिन्दी और गुजराती नाटकों का विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत करने के पक्ष में इस शती में प्राप्त व्रजभाषा-नाटकों का परिचय प्राप्त कर लें और अब तक के समस्त व्रजभाषा-नाटकों के सामान्य लक्षणों का भी संक्षेप में आकलन कर लें ।

## १९वीं शती के व्रजभाषा-नाटक

१८४० ई० से कुछ वर्ष पूर्व उदय कवि व 'रामकल्याणकर' नाटक का प्रणयन हुआ । ५६ छन्दों के इस एक-अङ्कीय लघु-नाटक में लक्ष्मण की मृत्यु पर राम के दुःख और विलाप को अङ्कित किया गया है । इस करुण-रसप्रधान नाटक का आधार 'रामचरितमानस' है । इसी काल की इस कवि की अन्य कृति 'हनुमान नाटक' है, जिसकी शैली 'रामकल्याणकर' जैसी ही है । रीवाँनरेश महाराज विश्वनारायणसिंह जी के पुत्र कुंवर रघुराजसिंह जी का 'परम प्रबोध विधु' नाटक १८४७ ई० से पूर्व रचा गया ।

इस युग का विशेष उल्लेखनीय नाटक आनन्द रघुनन्दन है जिस हिन्दी के कई विद्वान् 'हिन्दी का आदि नाटक' मानते हैं ।<sup>१</sup> रीवाँनरेश महाराज विश्वनारायणसिंह जी (राज्य-काल १८२३ से १८५४) इस नाटक के रचयिता हैं । नाटक की रचना-तिथि अज्ञात है । सात अङ्कों के इस नाटक में रामजन्म से रामराज्याभिषेक तक की कथा का समावेश हुआ है । यह नाटक व्रजभाषा में है, पर अनेक स्थानों पर संस्कृत, पेशाबी, फारसी, मराठी, कनाटवी, बँगला, अंग्रेजी आदि भाषाओं का प्रयोग किया गया है । रामायणीय पात्रों के नाम विचित्र ढंग से बदल दिये गये हैं । यह नाटक पद्ययुक्त संवादों में है । पर व्रजभाषा-गद्य का प्रयोग इतस्ततः पात्रों द्वारा संसृजक ने कराया है । मौलिक नाटकों में यह गद्य-प्रयोग सर्वप्रथम है । इस दृष्टि से हिन्दी-नाटकों में इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है । संस्कृत नाट्य-शास्त्र के नियमों का इसमें अधिकतम पालन हुआ है । यथा नान्दी, प्रस्तावना, भरत-वाक्य आदि ।

१. (अ) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ५०, २००६ वि०, पृष्ठ ६१४ ।

(आ) टी० सोमनाथ गुप्त—हि० सा० सा० का इतिहास, पृष्ठ ४, १९५७, पृष्ठ ६ ।

(इ) बाबू गुलाबराव—हिन्दी नाट्य-विमर्श, पृष्ठ ७६ ।

(उ) बाबू व्रजरामदास—हिन्दी नाटक-साहित्य, पृष्ठ ५० ।



हिन्दी-नाटक के जन्मदाता भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के पिता गोपालचन्द्र (उपनाम गिरधरदास) का 'नहुष' नाटक (१८५७ ई०) हिन्दी-साहित्य में बहुचर्चित है जो सम्पूर्ण रूप में प्राप्त नहीं हुआ है। भारतेन्दु ने इसे हिन्दी भाषा का प्रथम नाटक माना है।<sup>१</sup> इसके प्राप्त अंशों में नाट्य-शास्त्र के कई लक्षणों का समावेश हुआ है। पर इसी शर्ती में प्राप्त सम्पूर्ण नाटक 'आनन्द-रघुनन्दन' से यह अपूर्ण नाटक किसी प्रकार उत्तम तो नहीं है। इसमें पद्य की बहुलता है। गद्य का प्रयोग बहुत ही थोड़ा हुआ है। क्या मद गति से अग्रसर होती है। 'नहुष' में रडियोली के गद्य का प्रयोग देगकर सम्बन्ध भारतेन्दु ने इसे प्राथमिकता दी हो। महाभारत की नहुष-कथा पर आधारित यह 'नहुष' नाटक पूर्वोक्तिमित्र व्रजभाषा-नाटकों की एक कड़ी ही है।

इस काल का अन्तिम उपलब्ध व्रजभाषा-नाटक 'प्रद्युम्न-विजय' (१८६४ ई०) है, जिसकी रचना काशीनरेश के आधारित गणेश कवि ने की है। इसके कथानक का आधार श्रीमद्भागवत है। यह सात अंकों का पद्यबद्ध नाटक है। केवल एक गद्य-वाक्य का इसमें प्रयोग हुआ है। संस्कृत नाट्य-शास्त्र के सभी लक्षणों की मर्यादाओं को इस नाटक में स्वीकार किया गया है। फिर भी जन-नाट्य शैली का प्रभाव इस पर कम नहीं है।

**व्रजभाषा-नाटकों के सामान्य लक्षण .**

(१) प्रायः सभी नाटक संस्कृत परम्परा का अनुसरण करते हैं। उनके कथानक अंकों में विभाजित हैं। दृश्य-योजना इनमें दृष्टिगत नहीं होती।

(२) इस काल के मौलिक नाटकों के कथानक पौराणिक प्रसंगों या पात्रों पर आधारित हैं।

(३) लगभग सभी नाटक पद्य-प्रधान हैं। 'आनन्द-रघुनन्दन', 'नहुष' और 'प्रद्युम्न-विजय'—उन्नीसवीं शती के इन तीन नाटकों में थोड़े से गद्य का प्रयोग हुआ है।

(४) इन सभी नाटकों की शैली पर लोक-नाटकों का प्रभाव स्पष्ट है।

हिन्दी के विद्वानों का एक पक्ष इन व्रजभाषा-नाटकों को 'नाटक' नहीं मानता।<sup>२</sup> इन विद्वानों का कथन है कि इनकी कथावस्तु में नाटकीय कार्य-व्यापार का अभाव है। इनमें प्रबन्ध-वाक्य की वर्णनात्मक शैली है, पद्यात्मकता है और गद्य का नितात अभाव है। दूसरा पक्ष इन नाटकों में 'नाटकत्व' का पूर्ण दर्शन करता है।<sup>३</sup> यदि ध्वनि-नाट्य-सिद्धान्तों की कसौटी पर इन व्रजभाषा-नाटकों की कसा जाय तो वे खरे नहीं उतर सकते। इस दृष्टि से विरोधी पक्ष सही है। किन्तु हमें उस काल के नाट्य-रचना-विधान को दृष्टि के समक्ष रखकर इनकी परीक्षा करनी चाहिए जिस काल में ये रचे गये थे। उस समय संस्कृत-नाटकों का

१. भारतेन्दु-ग्रन्थावली, प्रथम भाग : सम्पादक श्रीव्रजराजदास, प्र० स०, पृ० ७५२।

२. (अ) श्री भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—भारतेन्दु-ग्रन्थावली, सं० व्रजराजदास, पहला भाग, पृ० ७५०।

(आ)—श्री० रामचन्द्र शुक्ल—दि० सा० का इतिहास, सं० २००६, पृ० ४५३।

(इ)—डॉ० सोमनाथ गुप्त—दि० ना० सा० का इतिहास, पृ० ७।

(ई)—डॉ० लक्ष्मीनारायण बाण्येय—आधुनिक हिन्दी साहित्य १८५०-१९००, संस्करण १९४८, पृ० २०५।

३. (अ) डॉ० दशरथ ओझा—हिन्दी-नाटक : उद्भव और विकास—दि० स०, पृ० १६४।

(आ) डॉ० गोपीनाथ तिवारी—भारतेन्दुकालीन नाट्य-साहित्य, पृ० ८८।

अभिनय विलुप्त बंद हो चुका था और लोक-नाट्य प्रयोगों का सर्वत्र प्रचार था। सस्कृत नाटकों के देशी भाषाओं में अनुवाद होने लगे थे। फलतः सस्कृत नाटकों से प्रभावित 'रास शैली' का तत्कालीन नाटककारी ने अनुसरण किया। डॉ० देवर्षि सनाढ्य ने ठीक ही कहा है, "ये आधुनिक हिन्दी नाटकों के पूर्वरूप हैं।"<sup>१</sup>

गुजराती में लगभग १८६० के पूर्व कोई साहित्यिक नाटक उपलब्ध नहीं होता। केवल 'भवाई' लोक-नाटक जनमन-रजन करता रहा है। उसके कुछ 'वेरा' (खेल) लिखित रूप में अवश्य प्राप्त होते हैं जिसका उल्लेख 'लोक-नाटक' शीर्षक दूसरे अध्याय में 'भवाई' सम्बन्धी विवेचन के सदर्भ में किया जा चुका है।

१. हिन्दी-नाटक • उत्थान और विकास डॉ० दशरथ ओमा, पृ० १४१।

२. हिन्दी के पौराणिक नाटक • डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० १११।

## चौथा अध्याय हिन्दी-गुजराती के आदि नाटक

### हिन्दी-नाटको का प्रारम्भ

हिन्दी-प्रदेश में उन्नीसवीं शताब्दी से पू्व की साहित्यिक भाषा ब्रज थी। वाङ्मय-भिव्यक्ति मुख्यतः पद्य में होती थी। फलतः जैसा कि उपर बताया गया है, तरकाशीन सभी नाटक पद्यमय ब्रजभाषा में हैं। खड़ी बोली हिन्दी न ब्रजभाषा का स्थान उन्नीसवीं शती के प्रारम्भ में ग्रहण किया और साहित्य में गद्य का प्रयोग उसी समय प्रारम्भ हुआ। अंग्रेजी राज्य और खड़ीबोली-गद्य का घनिष्ठ सम्बन्ध है जिसका निर्देश हो चुका है।

पाश्चात्य वातावरण की प्रेरणा और प्रभाव से खड़ीबोली का हिन्दी-गद्य साहित्य क्षेत्र में सर्वप्रथम प्रयुक्त होने लगा। उसमें आधुनिकता और नवीनता का बीजारोपण हुआ। उसने साहित्य के सभी स्वरूपों में अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में स्थान ग्रहण किया। इसी युग में नाटक खड़ी बोली हिन्दी गद्य में लिखे जाने लगे। इस समय केवल एक ही हिन्दी-उर्दू भाषा का रंगमचीय नाटक 'इन्दर सभा' (१८५३) गीतिनाट्य की पद्यात्मक शैली में उपलब्ध होता है जिसकी रचना लखनऊ में अय्यब के सुप्रसिद्ध नवाब बाजिदअली शाह (१८४७-१८८७ ई०) के समकालीन कवि सैयद आगाहसन 'प्रमानत' ने (१८१६-५८) की है। इसका रचना-विधान 'रामलीला' से मिलता-जुलता है। उर्दू-मिश्रित पद्यमय भाषा, असाहित्यिक शैली, नाटक के शास्त्रीय तत्वों की अनुपस्थिति आदि के कारण 'इन्दर सभा' को हिन्दी का आदि नाटक नहीं कह सकते। हिन्दी-रंगमंच व सदर्भ में उसका ऐतिहासिक महत्त्व असंदिग्ध है। 'इन्दर सभा' और अन्य रंगमचीय नाटकों की विस्तृत विवेचना आगे 'रंगमंच' शीर्षक ग्यारहवें अध्याय में की जायगी।

### 'शकुन्तला नाटक'

यह एक आश्चर्यजनक घटना है कि पूर्व-वर्णित रास शैली पर आधारित कोई मौलिक या अनूदित नाटक खड़ी बोली हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक नहीं बना। न अंग्रेजी नाट्य-शैली वाल हिन्दी के किसी नाटक ने वह स्थान ग्रहण किया। किन्तु शिष्ट संस्कृत नाटक के सभी गुणों से विभूषित महाकवि कालिदास के श्रेष्ठ नाटक 'अग्निज्ञानशकुन्तलम्' के शुद्ध हिन्दी-अनुवाद 'शकुन्तला नाटक' (सन् १८६३) को हिन्दी के आदिनाटक का गौरवमय पद प्राप्त करने का सुयोग मिला। इस नाटक के अनुवादक हैं राजा लक्ष्मणसिंह। डॉ० श्री कृष्ण-लाल श्रोत्र डॉ० देवर्षि सनाइय भी हिन्दी-नाटको का प्रारम्भ इसी से मानते हैं। इसी

१. आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास (१९०० में १९०५), डॉ० श्रीकृष्णलाल, संस्करण १९४०, पृ० ७०४।

२. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाइय, १९६१, पृ० ६८।

नाटक में सर्वप्रथम हिन्दी-गद्य का साधत प्रयोग हुआ है। इसके पहले संस्करण (१८६३) में संस्कृत 'अभिज्ञानसाकुन्तल' के सभी श्लोक हिन्दी-गद्य में अनूदित थे। परन्तु २५ वर्ष के पश्चात् दूसरे संस्करण में संस्कृत-गद्य का अनुवाद सुन्दर हिन्दी-गद्य में और संस्कृत-श्लोकों का अनुवाद ब्रजभाषा-पद्य में किया गया है। इस अनुवाद का गद्य परिमार्जित और प्रवाहयुक्त है तथा पद्य में बड़ी सरसता एवम् मधुरता है। अनुवादक को मूल के भावों और गौर्वाङ्ग्य को बनाये रखने में संपूर्ण सफलता मिली है। कही भी रोचकता का अभाव अनुभव नहीं होता। यह हिन्दी में अच्छे अनुवाद का उदाहरण है। इस नाटक से हिन्दी को एक और लाभ हुआ। इस 'शकुन्तला नाटक' ने प्रारम्भिक पद्यमय ब्रजभाषा के नाटकों और आधुनिक गद्यमय हिन्दी-नाटकों के बीच के सोपान का स्थान ग्रहण कर लिया। दो परम्पराओं की शृङ्खला यह नाटक बना। वस्तुतः हिन्दी का यह आदि नाटक हिन्दी नाट्य साहित्य का वह सीमाचिह्न है जो दो युगों को जोड़ता है और उसी के साथ वह यह भी प्रमाणित करता है कि हिन्दी साहित्यिक नाटकों का मूलपात संस्कृत की नाट्य-परम्परा से हुआ है। इस नाटक की भाषा-शैली, रचना-विधान आदि से परवर्ती नाटककार बहुत प्रभावित हुए और इसी के आदर्श पर अपने नाटकों का प्रणयन करने लगे। हिन्दी के मौलिक नाटकों के जन्मदाता भारतेन्दु वाष्प हरिदचन्द्र भी इससे प्रभावित हुए थे, क्योंकि उनके समक्ष शुद्ध हिन्दी का तो एकमात्र यही अनूदित संपूर्ण नाटक आदर्श मार्गदर्शक के रूप में विद्यमान था।

### गुजराती-नाटकों का प्रारम्भ

गुजराती भाषा के नाटकों का प्रारम्भ १९वीं सदी से होता है। इसके पूर्व विन्म की बारहवीं तेरहवीं शती तक संस्कृत भाषा के धार्मिक, पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों की रचना गुजरात में होती रही है। यथा कण्ठसुन्दरी, नलविलास, मोहराजपराजय, पारंपराश्रम-व्यायोग, श्रौपदी-स्वयंवर, हम्मीरमदमदन, दूतागद आदि।<sup>१</sup> ये संस्कृत नाटक मिफं लिख ही नहीं गये थे, अपितु खेले भी गये थे। उनके खेले जाने के प्रमाण उनकी प्रस्तावनाओं में प्राप्त होते हैं। देव मन्दिरों या राजगृहों में अभिनीत ये नाटक संस्कृत भाषा से परिचित तत्कालीन कुछ शिक्षित और सत्कारी लोग ही देख और समझ पाते थे। ग्राम जनता का मनोरंजन तो गुजरात के सुप्रसिद्ध 'भवाई' लोक नाटक द्वारा ही होता था जिसका सविस्तर विवेचन पीछे प्रस्तुत किया गया है।

### 'लक्ष्मी नाटक'

१९वीं शती में अंग्रेजी शिक्षा, साहित्य और संस्कार के प्रचार के साथ गुजरानी साहित्य में गद्य का प्रयोग शुरू हुआ। उसी के साथ 'नाटक' का भी उद्भव हुआ। गुजरानी का सबसे पहला नाटक एक यूनानी नाटक का गुजराती-रूपांतर 'लक्ष्मी' नाटक है जिसकी रचना सन् १८५१ में हुई। यूनानी (ग्रीक) नाट्यकार एरिस्टोफेनिस के 'प्लुटस' नामक

१. गुजरानी में रचित मग्नन व सुभी उपलब्ध नाटकों की सूची व लिख देखिये, "गुजरानी साहित्य मसानी कार्यवही (१९४१-४२)" में डॉ० भोगीलाल साडेमरा का लेख. 'गुजरानी संस्कृत नाटकों'।

रूपक के अंग्रेजी-अनुवाद के आधार पर कवि दत्तपतराम ने इस नाटक का प्रणयन किया। यह एक अतीव अद्भुत घटना है कि गुजराती नाटक-साहित्य का प्रारम्भ अंग्रेजी या संस्कृत नाट्य-प्रणाली में प्रभावित या प्रेरित होकर नहीं हुआ, बरन् एक यूनानी नाटक के रूपान्तर से हुआ। यूनानी पुराणों में धन का अविच्छाता देव 'प्लुटस' पुरुष या और अर्थात् धन। अपने अधेन के कारण वह देव पात्र-कुपात्र को देखे बिना ही धन का दान दे देता था। हमारे यहाँ धन की देवी 'लक्ष्मी' स्त्री-रूप है, जो चलत है। यूनानी नाटक की मूल वस्तु को अर्थात् रखने के लिए दत्तपतराम ने 'लक्ष्मी' नाटक में लक्ष्मी को अर्धी चित्रित किया है। इससे अनौचित्य दोष हो गया है। इस असंगति को टालने के लिए लेखक ने नाटक में आगे जाकर बंधुधनवतिर के पात्र का उपयोग किया है। अर्धी लक्ष्मी अपने अधेन के कारण दुर्जनो के घर में चली जाती है। दुर्जन धनवान बनाते हैं। समाज में अन्याय फैलता है। तब बंधु धनवतिर लक्ष्मी की शरणों का इलाज करते हैं। वह देवने लगती है। फिर तो वह दुर्जनो का घर छोड़कर सज्जनो के घर में निवास करती है। सज्जन सुखी होते हैं। दुर्जन दुःख पाते हैं। न्याय-धर्म की स्थापना होती है। इस प्रकार इस नीतिदर्शक नाटक का अन्त होता है। लेखक ने नाटक की प्रस्तावना में अपने लिखने का हेतु स्पष्ट किया है कि "गुजराती लोगों की समझ में अर्धी तरह भाव और सज्जन सारास ग्रहण करें, इसी लिए यह रूपान्तर प्रस्तुत किया गया है।" इस नाटक की भाषा गद्यमय है। नीच-ओच में पद्य का भी प्रयोग हुआ है। यह अत्यंत सामान्य बोटि की कृति है, अतः असंगतियों और असवाभाविकताओं की भरमार है। पात्रों के वार्तालाप और व्यवहार की अभद्रता तथा ग्राम्यता यूनान की 'मोल्ड बॉमिडी' की निर्लज्जता एवम् अशिष्टता को प्रत्यक्ष करती है। 'लक्ष्मी' नाटक के वातावरण और निरूपण की 'भवाई' से पूर्णरूपेण समानता है। यूनानी नाटक में न अक् होते हैं, न प्रवेद। इस रूपान्तर में एक अक् है और सात दृश्य हैं, जिन्हें 'स्वांग' नाम से अभिहित किया गया है जो भवाई का 'बंसा' ही है। प्रारम्भ में अतः तक 'लक्ष्मी' नाटक में उपस्थित मनसुखे-सा 'भासा बोला' का पात्र, 'भापडो' और 'चाडीयो' के अभद्र पात्र, जन-बोली के ग्रामीण शब्द प्रयोग, स्थूल हास्य आदि सभी बातों से 'भवाई' का ही प्रभाव प्रगट होता है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि इस नाटक ने गुजराती-साहित्य में कोई स्थायी स्थान प्राप्त नहीं किया। इसके बाद के लेखकों पर इसका या इसके लेखक का कोई प्रभाव नहीं पड़ा। यह नाटक कोई परम्परा भी प्रारम्भ नहीं कर सका। इसका केवल ऐतिहासिक महत्त्व है। कवि दत्तपतराम ने सन् १८५६ में 'स्त्री-महाभारत' नामक एक असफल सामाजिक नाटक की रचना की। इस नाटक में नाट्य तत्त्वों का नितान्त अभाव है। प्रारम्भिक कृति के रूप में ही इसका मूल्य है।

### निष्कर्ष.

उपर्युक्त दोनों भाषाओं के आदि नाटकों के विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि गुजराती-नाटक (१८२१) का जन्म हिन्दी-नाटक (१८६३) से लगभग बारह वर्ष पूर्व हुआ। इस दृष्टि से वह 'अग्रज' है। नाट्योत्पत्ति के समय दोनों भाषाओं की ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, सामाजिक एवम् शैक्षणिक पृष्ठभूमि समान थी, क्योंकि दोनों का उद्गम

काल अग्रेजों का शासन-काल १९वीं शती का उत्तरार्द्ध है। जगत् की प्राचीनतम दो महान् नाट्य परम्पराओं—यूनानी और भारतीय—में से हमारी आलोच्य भाषा गुजराती के आदि नाटक का यूनानी नाटक से और हिन्दी के आदि नाटक का संस्कृत नाटक से सम्बन्ध हो, यह एक अत्यन्त रोचक घटना है। भिन्न-भिन्न परम्पराओं से उद्भव होने के कारण दोनों भाषाओं के आदि नाटकों में साम्य कम और वैषम्य ज्यादा है। फिर भी यहाँ यह निर्देश आवश्यक है कि दोनों भाषाओं के इन आदि नाटकों के कथानक पौराणिक हैं। हिन्दी के आदि नाटक 'शकुन्तला' का हिन्दी के भावी नाटककारों पर काफी प्रभाव पड़ा है, जबकि गुजराती 'लक्ष्मी' नाटक ने किसी भी परवर्ती गुजराती नाटककार को प्रभावित नहीं किया और किसी परम्परा का आरम्भ भी नहीं किया।

## पाँचवाँ अध्याय हिन्दी-गुजराती नाटकों का वर्गीकरण

हिन्दी और गुजराती के आदि नाटकों की विवेचना पिछले अध्याय में हो चुकी है। तदन्तर हिन्दी में भारतेन्दु-युग का और गुजराती में नर्मद-युग का आगमन होता है। भारतेन्दु बाबू हरिचन्द्र और कवि नर्मद दोनों समकालीन थे और दोनों अपनी-अपनी भाषाओं के आधुनिक गद्य-युग के निर्माता थे। इनका समय नाटक-साहित्य के निर्माण एवम् विवास की दृष्टि में अतीव महत्त्वपूर्ण है। भारतेन्दु का जीवनकाल सन् १८५० से १८८५ तक का है। उनके नाटकों का रचनाकाल १८६७-६८ से प्रारम्भ होता है और प्रभाव उनके अवसान (१८८५) के पश्चात् भी कुछ वर्ष बना रहता है, अतः भारतेन्दु-युग की सीमा १९०० ई० तक स्वीकृत की जा सकती है। हिन्दी के विद्वानों ने भी इस सीमा को मना है।<sup>१</sup> गुजराती के कवि नर्मद का जन्म सन् १८३३ ई० में और अवसान सन् १८८६ ई० में हुआ। नर्मद-युग सन् १९०४ तक माना जाता है।<sup>१</sup> अतः आगे के अध्यायों में भारतेन्दु-नर्मद-युग के १९०० तक के गुजराती-नाटकों का अध्ययन पृष्ठभूमि के रूप में प्रस्तुत करते हुए दोनों भाषाओं के आलोच्य काल १९०० ई० से १९६३ ई० तक के नाटकों का तुलनात्मक विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया जायगा।

यहाँ एक वस्तु स्पष्ट करना आवश्यक है। नाटक के विकास-क्रम की दृष्टि से हिन्दी में हरिचन्द्र-युग के पश्चात् द्विवेदी-युग, प्रसाद-युग आदि का आगमन होता है और इसी प्रकार गुजराती में नर्मद-युग के अनन्तर गोवर्धन-युग, गांधी-युग आदि आते हैं। मेरा विचार आलोच्य दोनों भाषाओं के नाटकों का इन युगों के आधार पर वर्गीकरण कर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने का था। परन्तु अधिकांश नाटकों का अध्ययन करने के बाद मुझे यह अनुभव हुआ कि हिन्दी और गुजराती के इस वर्गीकरण में न रचनाकाल की दृष्टि से कोई साम्य है और न हर युग की कृतियों एवम् कृतिकारों की प्रकृति तथा प्रवृत्ति में ही समानता है। विषयों की दृष्टि में दोनों भाषाओं के इन नाटकों का अध्ययन करने पर मुझे अनेक समानताएँ स्पष्टतया दिखलाई दीं। इसलिए मैं आलोच्य नाटकों का वर्गीकरण विषयों के आधार पर किया है और उसी क्रम से आगे तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। यह वर्गीकरण इस प्रकार है :

- (१) पौराणिक नाटक,
- (२) ऐतिहासिक नाटक,
- (३) सामाजिक नाटक, और
- (४) अन्य विषयक नाटक।

१. (अ) डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय - आधुनिक हिन्दी साहित्य, सुत्करण १९४८, पृ० ५८।

(आ) डॉ० गोपीनाथ तिवारी - भारतेन्दुकालीन नाटक-साहित्य १९५६, पृ० ३।

२. साहित्य-प्रवेशिका : दि-मल्लाल गुप्तेराजी अत्रारिया, सन् २००८, बीजी आवृत्ति, पृ० ११६।

## पौराणिक नाटकों का वर्गीकरण

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के वृत्तिपय पौराणिक नाटकों के कथानकों का आधार या तो राम कथा है या कृष्ण कथा । अन्य सभी नाटकों की घटनाएँ विविध पुराणों पर आधारित हैं । रामायण, महाभारत और विभिन्न पुराणों पर आधारित कथा-वस्तु वाले इन नाटकों का निम्नांकित वर्गीकरण किया गया है

- (१) रामकथाश्रित पौराणिक नाटक,
- (२) कृष्ण-कथाश्रित पौराणिक नाटक
- (३) अन्य कथाश्रित पौराणिक नाटक ।

हिन्दी के सुप्रसिद्ध नाटक-समीक्षक डॉ० सोमनाथ गुप्त ने अपने शोध प्रबन्ध 'हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास' में पौराणिक नाटकों का लगभग इसी प्रकार का वर्गीकरण किया है जो अत्यन्त वैज्ञानिक है ।<sup>१</sup> परवर्ती हिन्दी के अन्य नाट्य-समीक्षकों ने भी इसी का अनुसरण किया है ।<sup>२</sup>

पौराणिक नाटकों में पहली श्रेणी के नाटक हैं जिनकी रचना मूलतः रगमच के लिए हुई है और जिन्हें हम 'रगमचीय पौराणिक नाटक' कह सकते हैं । ये नाटक व्यावसायिक रगमच की माँग को ही पूरा करने के लिए लिखे गये हैं । ये या तो किसी पेशेवर नाटक मंडली द्वारा अपने नाटककारों से लिखवाये गये हैं या धनोपार्जन के हेतु लेखकों स्वयं नाटक मंडलियों के हाथ बेचने के हेतु इनका निर्माण किया है । इनमें साहित्यिक तत्त्वा का इतना निर्वाह नहीं हुआ है जितना पेशेवर रगमच की आवश्यकताओं का । हिन्दी गुजराती रगमचीय नाटकों की समीक्षा प्रस्तुत प्रबन्ध के 'रगमच' शीर्षक ग्यारहवें अध्याय में की जायेगी ।

दूसरी श्रेणी में वे नाटक आते हैं जिनका साहित्यिक मूल्य विशेष है और जिनके प्रणयन में किसी नाटक-संस्था के प्रयोग की मूल दृष्टि नहीं रही । यहाँ आलोच्य दोनों भाषाओं के उन 'साहित्यिक पौराणिक नाटकों' का अध्ययन प्रस्तुत किया जायेगा जो उपर्युक्त तीनों वर्गों में समाविष्ट होते हैं ।

हिन्दी में भारतेन्दु पूर्व और गुजराती में नर्मद पूर्व नाटकों का विवेचन पिछले अध्यायों में किया जा चुका है । यहाँ उसके बाद के नाटक आलोच्य हैं ।

## रामकथाश्रित नाटक, १९०० से पूर्व

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में इस वर्ग के कम नाटक उपलब्ध होते हैं । हिन्दी में जो नाटक प्राप्त हैं उनमें से अधिकांश 'रामलीला' खेलने के लिए अत्यंत साधारण कोटि के लेखकों द्वारा रचे गए हैं । 'रामलीला' का उल्लेख हम 'लोक नाटक' के अध्याय में कर चुके हैं । ये 'लीला नाटक' जन नाट्य की रगमचीय परंपरा से अधिक सम्बन्धित हैं । गुजराती के 'भवाई'—वेशो का रामकथा से विशेष सम्बन्ध नहीं रहा ।

१. 'हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास, चौथा संस्करण, १९५७, पृ० ६१ ।

२. (अ) डॉ० देवर्षि सनाढ्य—हिन्दी के पौराणिक नाटक ।

(आ) डॉ० पांडुरंगराव—आम्र हिन्दी-रूपक ।



में रचना की। इसमें रामचन्द्र का सीता और लक्ष्मण-सहित प्रयाग के भरद्वाज-माश्रम में जाकर भरद्वाज का आतिथ्य-सत्कार ग्रहण करना अंकित है। इसमें चरित्र-चित्रण का अभाव है। जिस प्रकार संस्कृत नाटकों में भद्र वश के पात्र संस्कृत बोलते हैं और स्त्री-पानों की भाषा प्रायः प्राकृत होती है इसी प्रकार इस नाटक में सीताजी व्रजभाषा का प्रयोग करती हैं और रामादि पुरुष-पात्रों के संवाद खड़ीबोली हिन्दी में है। इस नाटक में अभिनय-तत्त्वों का अभाव दृष्टिगत होता है। सन् १९१६ में गंगाप्रसाद का 'रामाभिषेक' नाटक रचा गया। इस नाटक में राम के राज्याभिषेक की तैयारी, दशरथ की आज्ञानुसार राम-वन-गमन और पुत्र-विधोष से पितृ दशरथ की मृत्यु के प्रसंग सुगठित रूप में प्रस्तुत किये गए हैं। राम, सीता और रानियाँ सभी इसमें गीत गाते हैं। संभवतः यह पारसी रंगमंच का प्रभाव है।<sup>१</sup>

सन् १९११ से १९३४ तक हिन्दी में कोई उल्लेखनीय रामकथायुक्त पौराणिक नाटक उपलब्ध नहीं होता। सन् १९३५ ई० में सेठ गोविन्ददास का 'कर्तव्य' (पूर्वाध) नाटक प्रकट होता है जिसका इतिवृत्त रामकथायुक्त है। इस नाटक में राम के लिए राज्याभिषेक-प्रस्ताव और कैकेयी-द्वेष से लेकर सीता-त्याग और राम-लक्ष्मण के स्वर्गारोहण तक की सभी महत्त्वपूर्ण घटनाओं का समावेश किया गया है। यह नाटक पाँच अंकों और पचीस दृश्यों का है। इस नाटक में राम के अवतारी पुरुष होते हुए भी उनमें मानव-भावनाएँ अधिक उद्घाटित हुई हैं। राम का व्यवहार कठोर कर्तव्य से अनुप्राणित है। नाटक का प्रधान स्वर भादर्श-वादी है। लेखक ने राम के कर्तव्य-पालन के भादर्श को प्रस्तुत कर मानव-जीवन में कर्तव्य की सर्वोपरिता प्रतिष्ठित की है। अंत में राम की मृत्यु की घटना अंकित कर उनके मानव-रूप को उभारा है और उसी के साथ नाटक को 'दुःखान्त' भी बनाया है। यह पश्चिमी दुःखपर्यवसायी नाटकों का प्रभाव है। विष्कम्भक और अकालतार के स्थान पर सेठजी ने 'कर्तव्य' में घटनाओं के पूर्ण होने की सूचना हृदय-विधान तथा नागरिकों के संवाद द्वारा दी है। यह नवीन उग है।

आचार्य चतुरसेन शास्त्री के 'मेघनाद' नाटक (१९३६) की गणना डॉ० सोमनाथ गुप्त पौराणिक धारा के अन्य नाटकों के अन्तर्गत करते हैं।<sup>२</sup> डॉ० देवपि सनाढ्य उसे रामचरितायुक्त नाटकों में स्थान देते हैं। इस बारे में उनका यह कहना है कि "मुझे चतुरसेन शास्त्री के वक्तव्य को स्वीकार करना ही इस विषय में अधिक उपयुक्त प्रतीत हुआ।"<sup>३</sup> आचार्य चतुरसेन शास्त्री का कथन है कि "भाईकेल मधुसूदनदत्त ने पहली बार रावण के घर में बैठकर रामचरित को चित्रित किया। यह मुझे बहुत आकर्षक लगा और इसी से मैं 'मेघनाद' नाटक लिखा।"<sup>४</sup> शास्त्रीजी ने आगे यह बात स्पष्ट की है कि यह, = मेघनाद नाटक भाईकेल मधुसूदनदत्त के प्रसिद्ध काव्य 'मेघनाद-वध' पर आधारित है।<sup>५</sup> इस नाटक में मेघनाद का दानव-रूप नहीं, मानव-रूप प्रकट हुआ है। उसकी भाषा सरल, धाम बोल-चाल की है और सीली प्रवाहयुक्त है। संवाद आजपूर्ण और सजीव हैं।

'उर्मिला' नाटक पृथ्वीनाथ शर्मा की रचना है जो १९५० में प्रकाशित हुई। इसमें

१. 'हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास'—डॉ० सोमनाथ गुप्त, चतुर्थ संस्करण १९५७, पृ० ६१।

२. उपर्युक्त, पृ० १८१।

३. हिन्दी के पौराणिक नाटक, पृ० १७८।

४. 'साहित्य-संदर्श' पत्रिका, भाग ५७, अंक १-२, पृ० ६६।

५. उपर्युक्त।

है। शैली सरल, स्वाभाविक तथा प्रसादगुण-युक्त है। मीना की माँ के हृदयोद्गार बुद्धि-गम्य एवं तर्कसुद्ध हैं। फलतः उनमें बड़ी प्रभावोत्पादकता आ गई है। हिन्दी में 'सीता की माँ' का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है।

## गुजराती-नाटक

हिन्दी में १९०० के पश्चात् जितने गमक-यात्रित नाटक प्रस्तुत हुए, उतने गुजराती में प्रवृत्त नहीं हुए और जो दो-तीन नाटक गुजराती में इस अवधि में उपलब्ध होते हैं उनमें श्री चन्द्रवदन मेहता के 'सीता' नाटक को छोड़कर अन्य कोई महत्त्वपूर्ण नहीं है। जैमालाल वाडोलाल दलाल का 'रामलीला' नाटक (१९०६) अत्यन्त साधारण फोटि का त्रिमूर्ती नाटक है जिसमें गद्य-पद्यात्मक शैली में सम्पूर्ण रामायण का सार पेश किया गया है। इसके लगभग बीस-बाईस वर्षों के पश्चात् मणिलाल छवाराण भट्ट का 'मीताहरण' नाटक मन् १९३१ ई० में प्रकाशित होना है। इस नाटक के चार अंक प्रकाशन-तिथि के लगभग ४०-४२ वर्ष पूर्व 'बुद्धिप्रवाह' में छपे थे। तत्पश्चात् पाँचवाँ अंक 'ममालोचना' में प्रकाशित हुआ और मन् १९३१ में सारा नाटक पुष्पक-रूप में प्रकाशित हो सका था। इसमें राम, लक्ष्मण, सीता के पञ्चवटी में निवास में लेकर रावण द्वारा मीताहरण तक की कथा का ममावेश किया गया है। लवा पर चढ़ाई, राम-रावण-युद्ध, विभीषण का राज्यारोहण, राम का पुनः श्रयोध्या में आगमन आदि प्रसंगों को पात्रों द्वारा सूचित किया गया है। यह नाटक सस्कृत-शैली में रचित है। प्रारम्भ नादी से और अन्त भरतवाच्य में होता है। रामचरित्र की विशिष्टताएँ दिवाने का इस पाठ्य नाटक में प्रयत्न किया गया है, पर लेखक नाट्य-रचना एवम् उद्देश्योद्घाटन में तनिक भी सफल नहीं हुआ है।

'सीता' (१९४३)—सुप्रसिद्ध नाट्यकार श्री चन्द्रवदन मेहता का 'सीता' नाटक मीता की काल्पनिक-मूर्ति प्रस्तुत करता है। नाटककार को इसे लिखने की प्रेरणा द्विजेंद्रनाथ राय-कृष्ण 'मीना' नाटक के प्रदर्शन में भारत के अन्यतम अभिनेता स्व० गिशिर भादुड़ी के अभिनय को देखकर प्राप्त हुई। उसके बाद लेखक ने उत्तररामचरित, वाल्मीकीय रामायण, रामचरितमानस आदि का अध्ययन किया। उसी के परिपाक-रूप 'मीना' नाटक की मृष्टि हुई।<sup>१</sup> इस छोटे-से द्विअंकी नाटक में रामायण के उत्तरकांड की कथा अविन हुई है जब राम मीता का परिचय करते हैं और उन्हें वन में वाल्मीकि ऋषि के आश्रम में रहना पड़ता है। शम्बरू-वध और भूद्री-शाप को भी इसमें सम्मिलित कर लिया गया है। अन्त में अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर विह्वल राम के समक्ष सीता का आगमन होता है और राजधर्म के नियमानुसार राम उन्हें स्वीकार नहीं कर पाते। भग्न-हृदया सीता माता भूगर्भ में समा जाती है। राम और लव सीता को पुकारते हुए पछाड़ साकर गिर पड़ते हैं। इस प्रकार 'मीता' नाटक का अन्त होता है। लेखक की प्राणदान शैली, प्रभावोत्पादक पात्र-रचना तथा रगमचीय मूक-बूक के कारण यह नाटक अभिनेयता के गुणों में अलङ्कृत है। नाट्यकला की दृष्टि से भी यह सफल बन पड़ा है। सीता का पात्र सारे नाटक में नेपथ्य में रहता है। केवल अन्तिम पाँच पृष्ठों में उसका प्रवेश होता है, पर अन्य पात्रों के तबादो द्वारा इसका चरित्र लेखक ने इतने स्पष्ट एवम् सुन्दर ढंग में अंकित किया है कि सारे

१. देखिये 'सीता-नक्षत्र' : प्रस्तावना 'सीता नाटक'—चन्द्रवदन मेहता, पृ० २०, १९४३।

नाटक में सर्वत्र उसकी उपस्थिति का अनुभव होता है। सीता का चरित्र वस्तुतः बड़ा ही मध्य, गंभीर एवम् श्रद्धेय है। पर इस नाटक में जो सबसे अधिक गटकने वाली बात है वह है नाटक के अंतिम भाग में सीता के साथ राम का असोभनीय व्यवहार। मर्यादापुरुषोत्तम भगवान् राम का सीता को सभी गुरुजनों के सामने गले लगाने के लिए भागे बढ़ना और एक चंचल भावुक प्रेमी की तरह विलाप करना शोभा नहीं देता। इस श्रवण पर सीता की प्रणय-विह्वलता भी गौरवहीन दृष्टिगत होती है। राम और सीता के समान उदात्त पात्रों के लिए इस प्रकार की चंचलता और असंयमशीलता असोभनीय नहीं है। इस अंश को छोड़कर समग्र नाटक उद्देश्य, शिल्प, शैली, अभिनय आदि सभी दृष्टियों से सफल है।

**सारांश :**

ऊपर के विश्लेषण से यह स्पष्ट होता है कि दोनों भाषाओं के लेखकों का ध्यान विशेषतः माता सीता के चरित्र पर समान रूप से केन्द्रित हुआ है। हिन्दी के 'जानकी-मंगल', 'सीता-हरण', 'सीता की माँ' और गुजराती के 'वंदेहीविजय', 'सीता-हरण', 'सीता' आदि नाटक इसके ज्वलंत उदाहरण हैं। सीताजी की पतिपरायणता, चरित्रशालिता, सहनशक्ति एवं समर्पण-भावना आदि गुण युगों से हमारे लेखकों की प्रेरणा के विषय रहे हैं। उक्त नाटक के रचनादर्श ये ही गुण हैं। सीता-सम्बन्धी हिन्दी के प्रारम्भिक दोनों नाटक लीला-शैली पर निर्भर हैं और गुजराती के संस्कृत-शैली का निर्वाह करते हैं। रामकृष्ण बेनीपुरी ने 'सीता की माँ' नामक रूपक में स्वोक्ति-शैली अपनायी है। यह 'संस्कृत भाण' का नहीं, अपितु अंग्रेजी के 'एकपात्रीय नाटक' (Mono Drama) का अनुकरण प्रतीत होता है। चन्द्रवदन मेहता के 'सीता' नाटक में सीता के पात्र को नेपथ्य में रखते हुए भी उसके चरित्र की सर्वोपरिता एवम् प्रमुखता प्रदान करने की कला में मौलिक नाट्य-शिल्प का परिचय प्राप्त होता है। दोनों नाटकों में सीता के पात्र का छोड़कर अन्य कोई समानता नहीं है। उत्तर भारत में 'रामलीला' लोक-नाटक के व्यापक प्रचार, प्रसार एवम् लोक-प्रियता के कारण हिन्दी-नाटककारों का ध्यान रामकथा की ओर विशेषतः आकर्षित हुआ है और अधिक संख्या में इस विषय के नाटक लिखे गये हैं। उनमें से अधिकांश नाटक 'लीला-शैली' पर आधारित हैं। गुजराती में भिन्न प्रकार की वस्तु-स्थिति के कारण रामकथाश्रित नाटकों का प्रणयन अल्प संख्या में हुआ है।

## कृष्णकथाश्रित नाटक (१६०० से पूर्व)

**हिन्दी-नाटक :**

हिन्दी में पौराणिक नाटकों का प्रारम्भ भारतेंदु बाबू हरिश्चन्द्र ने किया जो आधुनिक हिन्दी-नाटकों के जन्मदाता हैं और जिन्होंने अपनी सर्वतोमुखी प्रतिभा द्वारा हिन्दी साहित्य को, प्रमुखतः नाटक को, नई दिशा प्रदान कर अत्यन्त समृद्ध बनाया। कृष्णकथाश्रित हिन्दी-नाटकों में सर्वप्रथम स्थान 'चन्द्रावली' नाटिका का है जिसकी रचना १८७६ ई० में हुई थी। इस कृति में संस्कृत-शैली की नाटिका के सभी तत्वों का निर्वाह हुआ है। इनमें

विष्कम्भक और प्रवावतार हैं और कथानक चार अंको में विभक्त है। इसकी कथा भगवान् श्रीकृष्ण की प्रेमिका और नाटिका की नायिका चन्द्रावली के प्रेम की संयोग एवम् वियोग-प्रवस्थाओं को अंकित करती है। प्रारम्भ में चन्द्रावली कृष्ण के प्रति आकर्षित होती है, पर उसे कृष्ण का दर्शन और सामीप्य प्राप्त नहीं होता। ललिता आदि ललियों के समक्ष वह अपनी विरह-वेदना प्रकट करती है। तदन्तर शोकातिरेक के कारण वह उन्मादावस्था प्राप्त करती है। जोगिनी के छद्म वेश में कृष्ण का आगमन होता है और चन्द्रावली की परीक्षा ली जाती है। उसमें सफल होने पर कृष्ण उसे अपने सही रूप में दर्शन देते हैं। चन्द्रावली संयोगावस्था को प्राप्त करती है। इस प्रकार "चन्द्रावली नाटिका का वस्तु-संगठन प्रेम, विरह और मिसन सोन हो शब्दों में हुआ है और इसी क्रम से सुशृङ्खलित रूप में गठित हुआ है कि कहीं उत्पन्ना-सा नहीं है।" यह नाटिका चरित्र या घटना-प्रधान नहीं, अपितु भाव-प्रधान है। वैष्णव मतावलम्बी भारतेन्दु का अलौकिक कृष्ण-प्रेम इस नाटिका में प्रगट हुआ है।

'चन्द्रावली' की कथा बैसे कवि-कल्पित है, पर, क्योंकि चन्द्रावली का नाम श्रीमद्-भागवत में लली के रूप में प्राप्त होता है, यह नाटिका पौराणिक मानी जाती है। भारतेन्दु ने इसकी रचना में १६वीं शती के वैष्णव भक्त रूपगोस्वामि कृत संस्कृत-नाटक 'विदग्ध-माधव' और चाचा वृन्दावनदास की 'प्रेमयोगिनी लीला' का आधार लिया है।<sup>१</sup> दोनों ग्रन्थों की कथावस्तुओं का अपनी कल्पना द्वारा सुभग समन्वय कर इस नाटिका का प्रणयन किया।<sup>२</sup> इस नाटिका की कथावस्तु के संयोजन में संस्कृत नाटकों की अवस्थाएँ, सधियाँ और धर्म-प्रकृतियाँ तो समाविष्ट हुई ही हैं, इसके अतिरिक्त पाश्चात्य सफलनत्रय का भी निर्वाह हुआ है। समस्त घटनाएँ एक ही स्थान पर एक ही समय में घटित होती हैं जिससे प्रभावक्य का निर्वाह हो सका है। इसमें खड़ी बोली और ब्रजभाषा दोनों का प्रयोग हुआ है, संवादों में इतस्ततः लीला-लीला का भी प्रभाव दृष्टिगत होता है।<sup>३</sup> डॉ० गोपीनाथ का कथन है कि "चन्द्रावली की जोगिन पर 'इन्दर सभा' का प्रभाव है।"<sup>४</sup> कुछ भी हो—"रस-परिपाक की दृष्टि से यह नाटिका अत्यन्त उत्तम है। इससे अच्छा प्रेम-नाटक हिन्दी में मिलना कठिन है।"<sup>५</sup>

तदन्तर 'प्रियप्रवास' महाकाव्य के रचयिता प्रसिद्ध कवि श्री भयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिप्रौढ' का सन् १८६४ ई० में लिखा हुआ 'रुक्मिणी-परिणय' नाटक उपलब्ध होता है। नाटी, प्रस्तावना, सूत्रधार, नटी, अंक आदि सभी संस्कृत नाट्यांग इसमें समाविष्ट हैं। इसके मुख्य नौ अंक हैं, एक अतिरिक्त अंक है। इसकी कथावस्तु भागवत से ली गई है। रुक्मिणी-कृष्ण के प्रणय-प्रसंग से लेकर कृष्ण के द्वारा रुक्मिणी-हरण तक की कथा का इसमें समावेश किया गया है। अतिरिक्त अंक के कृष्ण-रुक्मिणी-परिहास का मूल कथा से कोई प्रत्यक्ष

१. हिन्दी नाट्य साहित्य : श्री वृन्दावनदास, द्वितीय आवृत्ति १९४८, पृ० ८०।

२. श्रीमद्भागवत : दशम स्कन्ध, पूर्वार्द्ध।

३. हिन्दी के पौराणिक नाटक : डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० ११७।

४. उपयुक्त

५. चन्द्रावली नाटिका, चौथा अंक, देखिये जोगिनी और ललिता का ब्रजभाषा में संवाद।

६. भारतेन्दुकालीन नाट्य-साहित्य, पृ० ११६।

७. डॉ० सोमनाथ गुप्त : हि० ना० सा० का इतिहास, पृ० ४५।

सम्बन्ध नहीं है। सम्बन्ध कथोपकथनों, असह्य स्वगतो तथा सस्कृतनिष्ठ क्लिष्ट भाषा के कारण नाटक नितात सामान्य कोटि का बहा जा सकता है।

## गुजराती-नाटक .

गुजराती में कृष्णकथाश्रित नाटको का प्रारम्भ 'गुजराती नाटक व पिता' दीवान-बहादुर रणछोडभाई उदयराम के 'बाणासुर-मदमर्दन' (१८७८ ई०) नामक नाटक द्वारा होता है। रणछोडभाई की नाट्य-कृतियाँ साहित्यिकता एवम् अभिनेयता व उच्च गुणों से विभूषित हैं। परन्तु इस नाटक में उनकी प्रखर प्रतिभा का उन्मेष नहीं हुआ है। यह उनकी मामान्य रचना है। 'बाणासुर-मदमर्दन' पौराणिक नाटक है। इसमें भोला-हरण की सुप्रसिद्ध कथा अंकित है जिसका आधार 'हरिवंशपुराण' है। इसकी रचना के विषय में लेखक ने स्वयं लिखा है कि "मेरे मोहल्ले में एक ब्राह्मण द्वारा प्रेमानन्द के भोलाहरण की कथा कही जा रही थी। उसमें बाणासुर का प्रसंग बल रहा था। बाणासुर अनिरुद्ध को बौधकर ले जा रहा है। मार्ग में दोनों ओर उसे देखने व लिये स्त्री-पुरुषों की कतारें लगी हैं। स्त्रियों की ओर बाणासुर अत्यन्त घृणित बिकारी दृष्टि से देखते हुए आगे बढ़ता है। यह कथा मुझे निष्ठ शृंगार-सी लगी। इस पर से मेरे मन में 'बाणासुर-मदमर्दन' नामक नाटक लिखने का भाव जागा।" इसी के फलस्वरूप इस नाटक की सृष्टि हुई। इस नाटक का अनिरुद्ध कृष्ण के पुत्र प्रद्युम्न का बेटा है। वह भोला के साथ बाणासुर के बन्दीपूह में कैद है। कृष्ण के द्वारा दोनों की मुक्ति होती है। इस प्रकार कृष्ण के इस नाटक में भागमन के कारण यह नाटक कृष्णकथाश्रित माना गया है। इस छ-भक्ती नाटक में कई दृश्य हैं। दो अंक तो केवल एक-एक दृश्य के ही हैं। इसमें बहुत ही छोटे अनावश्यक दृश्यों का समावेश हुआ है जो अभिनय की दृष्टि से श्रुतिपूर्ण हैं। वैसे यह नाटक सस्कृत-परम्परा का अनुसरण करता है किन्तु इसके गीतों तथा विदूषक के पात्र पर रंगमचीय नाटक और भवाई का प्रभाव पड़ा है। इसकी कथावस्तु में शिथिलता है। चरित्र-चित्रण में अस्पष्टता है। भूत-प्रेतों और डाकिनियों के प्रवेश द्वारा नाटक में पौराणिक वातावरण की सम्पूर्ण सृष्टि की गई है। इसका सुख में पर्यवसान होता है और अन्त में अभिमान न करने का बोध दिया जाता है। इस नाटक का केवल ऐतिहासिक महत्त्व है।

तदन्तर कवि नर्मद का सन् १८८६ में लिखा हुआ 'बालकृष्ण-विजय नाटक' उपर्युक्त नाट्य परिपाटी का अनुसरण करता है। नादी, सूत्रधार, विष्कम्भ, भरतवाक्य आदि सस्कृत नाट्यांगों का निर्वाह करता हुआ यह पचासी नाटक गद्य-पद्यात्मक है। इसकी विषय-वस्तु मयुरा के बाराह में कृष्ण-जन्म से लेकर काली नाग-मर्दन, वस्त्र हरण आदि प्रसंगों तक फैली हुई है। इस छोटे से नाटक में इतनी विस्तृत कथा का समावेश करने के लिए नाटककार को कई स्थानों पर सूचनाओं और संकेतों का आधार लेना पड़ा है। यह नाटक रंगमंच की आवश्यकताओं की पूर्ति करता है। साहित्यिक दृष्टि से यह साधारण कृति है।

नगीनदास पुरुषोत्तम सप्तवी-कृत 'शिघ्रपाल-मदमर्दन' अथवा 'रुक्मिणी-हरण' सन् १९०० ई० की रचना है। प्रद्युम्न कामदेव की माता भीष्म-कुमारी रुक्मिणी का हरण कर द्वारकाधीश भगवान् कृष्ण ने भासुरी वृत्ति वाले शिघ्रपाल का मद मर्दन किया

१. गथावत-अनतराय रावल, आवृत्ति पहली, १९४६, पृ० ४३।

२. दी० व० रणछोडभाई उदयराम शम्भू-नारायण अम्ब, अम्बेल १९३८, पृ० ५४।

था। उसी को नाट्य-वस्तु बनाकर यह नाटक रचा गया है। इसके छ भक्त हैं। लेखक ने इसमें शांत रस के साथ शृंगार और वीर रस का अस्वाभाविक समावेश करने का प्रयत्न किया है। सारा नाटक संस्कृत नाटकों की शास्त्रीय परम्परा पर आधारित है। यहाँ तक कि भक्तों के नाम भी तदनुसार हैं। यथा—इति श्रीकृष्णसमामगमो नाम प्रथमो भक्त, इति शिशुपालनाट्यवल्लो नाम द्वितीयोऽङ्क आदि। इस नाटक की विशेषता यह है कि इसमें गुजराती गीतों के साथ हिन्दी गीतों का भी प्रयोग किया गया है। हिन्दी गीतों की भाषा तत्कालीन रगमचीय व्यावसायिक नाटकों के गीतों की भाँति अशुद्ध व्रजभाषा, याज्ञाङ्ग हिन्दी और बोलचाल की गुजराती का मिश्रण है।<sup>१</sup> प्रस्तावना में नाटककार ने इसके खेले जान का उल्लेख किया है। यह अत्यन्त सामान्य वृत्ति है।

## हिन्दी-नाटक : १६०० ई० के पश्चात्

### कृष्णार्जुन-युद्ध

सन् १६१८ ई० में हिन्दी के सुप्रसिद्ध कवि और पत्रकार मालमलाल चतुर्वेदी का यह एकमात्र उत्कृष्ट नाटक उपलब्ध होता है जो साहित्यिक एवम् रगमचीय दोनों दृष्टियों से नितांत सफल है। इसमें साहित्यिकता और अभिनयता का सुन्दर समन्वय हुआ है।<sup>१</sup> इसकी कथा इस प्रकार है—'एक बार चित्रसेन न गलती से महर्षि गालव के हाथ में पान की पीक डाल दी। महर्षि ने श्रीकृष्ण से इस विषय में शिकायत की। उन्होंने चित्रसेन के वध की प्रतिज्ञा की। जय चित्रसेन को यह ज्ञात हुआ तो वह अपने मित्र अर्जुन से रक्षा की याचना करने लगे। अर्जुन ने मित्र को बचाने का सबल्य किया। उसी के परिणामस्वरूप अर्जुन और कृष्ण का युद्ध हुआ जिसमें अर्जुन आहत हुआ। सदा की भाँति उसने सहायतार्थ श्रीकृष्ण की स्तुति की। कृष्ण ने अर्जुन की रक्षा की और महर्षि गालव ने चित्रसेन को क्षमा प्रदान की। अन्त में सभी पात्रों का मंगल-मिलन होता है।'<sup>२</sup>—इस प्रकार यह नाटक सुखान्त वसता है। कर्तव्य-पालन की सर्वोपरिता व आदर्शों का प्रतिष्ठित करने का प्रयोजन इस नाटक में निहित है। इस पौराणिक कथावस्तु में लेखक ने वर्तमान राजनीति के आदर्शों को भी इतस्ततः प्रगट किया है। गालव ऋषि के दो शिष्यों, घाति और हाथ, द्वारा लेखक ने स्वयं एक शिष्ट हास्य की सृष्टि की है। वैसे तो इस नाटक का चरित्र-चित्रण स्वाभाविक है किन्तु कोप भवन वाली क्रिया द्वारा सुभद्रा का अर्जुन को रिझाने का प्रयत्न उचित नहीं प्रतीत होता। डॉ० सोमनाथ गुप्त का यह आक्षेप समीचीन ही है।<sup>३</sup> वैसे यह नाटक हिन्दी की ठोस और भ्रमरूप निधि है।<sup>४</sup> मराठी में १८८५ ई० में महादेव विनायक केलकर न और १९१४ ई० में नरसिंह चित्तामणि केलकर न इसी नाम से नाटक लिखे हैं। १८८३ ई० में रा० द० बा० जोगलेकर ने इसी कथा को लेकर 'चित्रसेन गचर्व' नामक रूपक की रचना की है। मालमलाल चतुर्वेदी ने इस नाटक को लिखने की प्रेरणा मराठी से पाई हो तो कोई आश्चर्य नहीं।<sup>५</sup>

१. इस प्रबन्ध के 'परिशिष्ट २' में गुजराती नाटकों में 'हिन्दी' प्रयोग के नमूने दिये गए हैं।

२. हिन्दी नाट्य-साहित्य का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० १३३।

३. उपर्युक्त।

४. उपर्युक्त, पृ० १३४।

५. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० १५२।

## छद्मयोगिनी (१६२३)

कृष्णकथाश्रित इस काल का अन्य नाटक 'छद्मयोगिनी' है जिसके रचयिता वियोगी हरि हैं। भारतेन्दु-कृत 'चन्द्रावली' की भाँति यह प्रेमलक्षणा भक्ति-प्रधान रचना है। इसमें कृष्ण द्वारा छद्मयोगिनी का रूप बनाकर प्रेम-परीक्षा करने का प्रसंग वर्णित है। यह वस्तु इतनी अपर्याप्त है कि इससे नाटक उसका-उसका-सा प्रतीत होता है। कविताओं की इसमें अधिकता है। यह कृति न अभिनेय है और न एक सफ़्त साहित्यिक नाटक का ही आदर्श प्रस्तुत करती है। इस 'लीला शैली' के नाटक को चाचा वृन्दावनदाम की परम्परा में परिगणित किया जा सकता है।<sup>१</sup>

## कर्त्तव्य (उत्तरार्द्ध)

इस नाटक की रचना सेठ गोविन्ददास ने सन् १९३५ में की है। 'कर्त्तव्य पूर्वार्द्ध' में रामचरित वर्णित है जिसकी विवेचना पीछे की जा चुकी है। इस 'कर्त्तव्य उत्तरार्द्ध' नाटक में कृष्ण-चरित अंकित है। दोनों नाटक कर्त्तव्य के महान् आदर्श को प्रस्तुत करते हैं। इस आदर्शक्य की दृष्टि से दोनों की एक ही नाटक के रूप में गणना की जा सकती है। इस नाटक में कृष्ण का कर्त्तव्य के लिए व्रज छोड़कर मथुरा जाना, मथुरा से द्वारका जाना, अत्याचारियों का सहार धरना, अर्जुन को कर्त्तव्य पथ पर अग्रसर करना, महाभारत युद्ध में शत्रुओं का विनाश करना और पुन व्रजभूमि में आकर सबसे मिलना—ये सारे प्रसंग सम्मिलित किये गए हैं। यह बरुणान्त नाटक है। अन्त में सौराष्ट्र के प्रभास क्षेत्र में उड़व के समक्ष बहलिय के तीर से मुरली बजाते हुए श्रीकृष्ण का अवसान दिखाया गया है। कर्त्तव्य-पालन करते हुए मृत्यु को स्वीकार करने में सुख है—इस भावना को प्रमुनता देने का लेखक ने इसमें प्रयत्न किया है। इस नाटक में भगवान् कृष्ण का अत्यन्त उज्ज्वल चरित्र अंकित हुआ है। लेखक ने उनके अवतारी रूप के साथ मानवीय रूप को भी पूरी तरह प्रस्फुटित करने का यत्न किया है। पात्रा एवम् प्रसंगों के अनुरूप लेखक ने इस कृति में प्राचीन भक्त कवियों के पदों को सम्मिलित किया है। परन्तु इसमें स्थान और काल की अन्विति का निर्वाह नहीं हो सना है। वैसे यह नाटक पौराणिक परम्परा का अच्छा नाटक कहा जा सकता है।

## गुजराती-नाटक :

यह आश्चर्य की बात है १९०० ई० के पश्चात् गुजराती में कृष्ण कथाश्रित कोई उल्लेखनीय नाटक नहीं लिखा गया। वैसे भी इस विषय के बहुत ही कम नाटक समस्त गुजराती नाट्य-साहित्य में प्राप्त होते हैं।

## सारांश

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में उपलब्ध कृष्ण-कथाश्रित नाटकों में तुलनात्मक अध्ययन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि दोनों भाषाओं के नाटकों के बीच

१. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डा० देवर्षि सनाढ्य, पृ० १५१।

निर्माताओं—हिन्दी के भारतेन्दु और गुजराती के रणछोडभाई उदयराम—का ध्यान कृष्ण-चरित की और प्रार्थित हुआ और दोनों ने इस विषय के नाटक रचे। दोनों के कथानकों एवम् रचना-कोशक इत्यादि में पर्याप्त भिन्नता है। भारतेन्दु की 'चन्द्रावती' के समक्ष रण-छोडभाई का 'बाणामुर-मदमर्दन' नाटक अत्यन्त सामान्य कोटि का ठहरता है। 'चन्द्रावती' में जिस उच्च कोटि के काव्य-मौन्दर्य, उदात्त प्रणय-भावना और सम्यक् रस-परिपाक के दर्शन होते हैं, 'बाणामुर-मदमर्दन' में उनका प्रभाव है। इसका कारण यह है कि 'चन्द्रावती' कृति भारतेन्दु के मौलिक नाटकों में उत्तम कक्षा की है। इसमें उनकी मृजनात्मक प्रतिभा का सम्यक् उद्घाटन हो सका है। 'बाणामुर-मदमर्दन' रणछोडभाई का बहुत साधारण श्रेणी का नाटक है। उनकी प्रतिभा का उन्मेष इस नाटक में नहीं, उनके सामाजिक नाटकों में हुआ है जिनकी विवेचना यथास्थान प्रागे की जायगी। 'कृष्णार्जुन-युद्ध' और 'कतंभ्य उत्तरार्द्ध' की कक्षा का एक भी कृष्ण-कथा सम्बन्धी अच्छा नाटक गुजराती में नहीं लिखा गया। इस धारा का एकांत विचार करने पर यह कहा जा सकता है कि गुजराती में कृष्ण-कथा सम्बन्धी नाटकों की संख्या अपेक्षाकृत घटप है और जो भी नाटक उपलब्ध होते हैं वे सामान्य स्तर के हैं। हिन्दी में वस्तु-विन्यास, चरित्र-चित्रण, नाट्य-शिल्प, अभिनय आदि की दृष्टि से इस धारा ने 'चन्द्रावती' और 'कृष्णार्जुन युद्ध' श्रेष्ठ नाटक हैं।

## अन्य कथाश्रित नाटक

(१९०० ई० से पूर्व)

### 'हरिश्चन्द्र' नाटक

सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की कथा भारत में सर्वत्र अत्यन्त लोकप्रिय रही है। मार्कण्डेय पुराण, वाल्मीकिरामायण तथा महाभारत के वन-पर्व में इसकी कथा उल्लिखित है। १९वीं शती में अधिकतर भारतीय भाषाओं के लेखकों को इस कथा ने उसके नाटकीकरण की ओर प्रेरित और प्रवृत्त किया। फलतः गुजराती में रणछोडभाई उदयराम ने १८७१ ई० में, बंगला में मनमोहन बोस ने १८७४ में, हिन्दी में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने १८७४ ई० (स १९३२ वि०) में, मराठी में अण्णासाहेब किर्लोस्कर ने १८८० ई० में, और तेलुगु में बीरेगल्लिगु ने १८८०-८४ ई० के मध्य 'हरिश्चन्द्र' नाटक का सृजन किया। हरिश्चन्द्र की कथा अतीव कहण और मर्मस्पर्शी है। प्रबल धार्मिक भावना वाली भारतीय जनता का इस कथा के प्रति स्थायी आकर्षण रहना नितान्त स्वाभाविक है। भारतीय लोक-नाटकों में यह कथा प्राचीन काल से जीवित है। उपर्युक्त नाटककारों ने अपने-अपने 'हरिश्चन्द्र' नाटक के सृजन में एतद्-विषयक या तो लोक-नाटकों से या पुराणों एव सस्कृत

१. दी० व० रणछोडभाई उदयराम राताम्दी-स्मारक ग्रन्थ, पृ० ६।

२. The Indian Stage, Vol II — Hemendranath Das Gupta, P 132-133

३. आधुनिक हिन्दी-साहित्य : डॉ० लक्ष्मीसामर बापूय, पृ० २३१।

४. मराठी रंगभूमि : आप्पाजी विष्णु कुलकर्णी, द्वितीय आवृत्ति १९६१, पृ० ६१।

५. आन्ध्र हिन्दी-रूपक—डॉ० पाण्डुरंग राव, पृ० ८३-८७।



नाटकों से सहायता ली है, परन्तु इस विषय में डॉ० दशरथ ओझा यह कहते हैं कि “(भारत की) अन्य भाषाओं के नाटककारों ने इसकी (भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ नाटक की) अभिनयेता पर रीझकर अपनी-अपनी भाषा में इसका रूपांतर कर डाला।” डॉ० ओझा का यह कथन ठीक नहीं है। भारतेन्दु न ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ का निर्माण स० १६:५ विक्रमी या सन् १८७५ ई० में किया जब कि रणछोडभाई उदयराम ने गुजराती में १८७१ ई० में और मनमोहन बोस ने बंगला में दिसम्बर १८७४ ई० में ‘हरिश्चन्द्र’ नाटक का प्रणयन किया। भारतेन्दु ने तो इन दोनों नाटककारों के पश्चात् अपना नाटक लिखा। इतना ही नहीं, रणछोडभाई न जिस अंग्रेजी भाषा में अनूदित तमिल ‘हरिश्चन्द्र’ का गुजराती रूपांतर किया है वह तमिल भाषा का मूल हरिश्चन्द्र नाटक तो न जाने १८७१ ई० के कितने वर्ष पूर्व लिखा गया होगा। अतः डॉ० ओझा का उपर्युक्त मत पुनः चिन्तनीय है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि वीरेचालिगम् के तेलुगु-नाटक ‘हरिश्चन्द्र’ पर हरिश्चन्द्र विषयक आधुनिक लोक-नाटक का प्रभाव पड़ा है न कि हिन्दी के ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ का। डॉ० पांडुरंग राव ने भी इसी मत का समर्थन किया है।<sup>१</sup> रणछोडभाई का ‘हरिश्चन्द्र’ नाटक पश्चिमी नाट्य-शैली पर आधारित है। अतः यह निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है ये नाटक किसी भी तरह भारतेन्दु के ‘सत्य-हरिश्चन्द्र’ नाटक के श्रेणी नहीं हैं। वे उसके अप्रज हैं, अनुज नहीं।

## भारतेन्दु का ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ नाटक

‘सत्य-हरिश्चन्द्र’ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का सबसे उत्कृष्ट और प्रौढ नाटक है। यह उनका अत्यधिक प्रसिद्ध नाटक है। यह अभिनेय है। इसके कई प्रयोग अनेक नगरों और गाँवों में कई बार हुए हैं। इसमें राजा हरिश्चन्द्र का सत्यप्रिय, प्रतिज्ञा पातक, दानी और त्यागी चरित्र अंकित किया गया है। विश्वामित्र की कठोरतम परीक्षा में सफल होने के लिए वह जिन दारुण कष्टों को सहन करते हैं, उन्हें देखकर मानव मात्र का हृदय पसीज जाता है। इस दृष्टि से यह नाटक प्रतिशय कहे हैं। दानवीर और त्यागवीर हरिश्चन्द्र के चरित्राकन के कारण यह नाटक मूलतः वीररसाश्रित है। इसके रचनाधार के विषय में हिन्दी के समीक्षकों में मतभेद है। समीक्षकों का एक वर्ग इसे मौलिक मानता है।<sup>२</sup> दूसरा वर्ग इसे अनूदित या रूपान्तरित मानता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल इसे एक बंगला-नाटक का अनुवाद मानते हैं।<sup>३</sup> डॉ० सोमनाथ गुप्त का यह मत है कि “सत्य हरिश्चन्द्र मौलिक रचना न होकर (अद्वैतीय से) रूपान्तरित रचना है जिसमें लेखक की मौलिकता अधिक

१. हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास डॉ० दशरथ ओझा, पृ० २०४।

२. ‘आन्ध्र-हिन्दी रूपक’—डॉ० पांडुरंगराव, पृ० ८६।

३. (अ) डॉ० श्यामसुन्दर दाम प्रसादना—भारतेन्दु-नाटकावली, पृ० ५०-५३।

(आ) श्री वज्ररत्नदास भूमिका—भारतेन्दु-नाटकावली, पृ० ४३।

(इ) डॉ० दशरथ ओझा—हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास, पृ० २०२।

(ई) डा० लक्ष्मीशरण वायस्य—आधुनिक हिन्दी साहित्य (१८५०-१९०० ई०), पृ० २३१।

(उ) हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० ११६।

४. हिन्दी साहित्य का इतिहास—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, २००२ वि०, पृ० ४००।

हैं और अनुवाद की भाषा कम।<sup>१</sup> सस्कृत में इस भाषा को लेकर दो नाटक मिलते हैं एक है आर्य शंभरवार का 'चण्डकौशिक' और दूसरा रामचन्द्र जैन का 'सत्य हरिश्चन्द्र'। भारतेन्दु न सभवतः अपने नाटक के नामकरण में रामचन्द्र से प्रेरणा प्राप्त की है, क्योंकि उन्होंने वही नाम अपना लिया है। 'चण्डकौशिक' में बठोर प्रकृति वाले विश्वामित्र नामक हैं। हिन्दी 'सत्य हरिश्चन्द्र' में हरिश्चन्द्र का पात्र केन्द्रस्थ है। दोनों के कथानकों में भी थोड़ा-बहुत अन्तर है। पर भारतेन्दु ने 'चण्डकौशिक' के कई अंश अपने नाटक में सम्मिलित किये हैं और कुछ श्लोक भी अक्षरशः उद्धृत किये हैं। इसलिए यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि 'सत्य-हरिश्चन्द्र' नाटक पर 'चण्डकौशिक' का प्रभाव पूर्णरूपेण पड़ा है। दोनों नाटकों की तुलना के बाद भी डॉ० सोमनाथ गुप्त का यह कथन सर्वांश सत्य सिद्ध होता है कि चण्डकौशिक के कुछ घटो के अनुवाद का सकलन तथा समावेश 'सत्य-हरिश्चन्द्र' के महत्त्व को कम नहीं करता।<sup>२</sup> इस नाटक के चार अंक हैं। इसकी रचना सस्कृत-शैली पर हुई है। नावी, प्रस्तावना, स्वगतोक्ति, भण्डावतार, भरतवाक्य आदि का इसमें समावेश हुआ है। प्रकृति चित्रण और वातावरण-मृष्टि की ओर भी लेखक का ध्यान गया है। पिताच और डायन के नाचन गाने के दृश्य पर पारसी थियेटर का प्रभाव दृष्टिगत होता है। इस नाटक में 'गंगा वखान' (अंक तीसरा) अंकित कर लेखक ने गम्भीर भूल कर दी है। हरिश्चन्द्र के समय तक पृथ्वी पर गंगा का अवतरण नहीं हुआ था। क्योंकि भागीरथी को लाने वाले राजा भागीरथ हरिश्चन्द्र के बाद पैदा हुए थे। इस दोष को छोड़कर यह वस्तुतः उत्तम नाटक है। इसमें साहित्यिक गुण सविशेष हैं। भाषा, शैली, संवाद, वातावरण आदि का सुष्ठु प्रयोग हुआ है।

### रणछोडभाई का 'हरिश्चन्द्र' नाटक :

रणछोडभाई उदयराम का गुजराती में 'हरिश्चन्द्र नाटक' अत्यन्त प्रसिद्ध नाटक है। यह मौलिक कृति नहीं है, अपितु भारतेन्दु के सत्य हरिश्चन्द्र नाटक की भाँति रूपान्तरित है। लेखक ने नाटक की प्रस्तावना में लिखा है कि " 'चण्डकौशिक' में दीभस्त रस इतना अधिक है कि उसे पढ़कर मुझे उस पर अनास्था हो गई और उस आक्षेप की वस्तु का आधार से नवीन रचना करने की मेरे मन में इच्छा पदा हुई। इसी बीच लका के निवासी मधु कुमारस्वामी ने जो विलायत में बैरिस्टरी की परीक्षा में पास हुए थे और लका की बानून बनाने वाली सभा के सदस्य थे, हरिश्चन्द्र नाटक का तमिल भाषा से अंग्रेजी में अनुवाद करके विलायत में प्रसिद्ध किया। उसकी एक प्रति उन्होंने अपने एक मित्र के पास धन्वई भेजी। वह मेरे हाथ में आयी। इससे मुझे हर्ष हुआ और अन्य दिवक्तों से छूटकर मैंने उसी के आधार पर गुजराती में 'भाषान्तर' करने का ठहराया जिसे आज परिपूर्ण कर मेरे प्रिय पाठकों को भेंट करता हूँ। मैंने कई स्थानों पर परिवर्तन किये हैं। तमिल नाटक गद्य-पद्यात्मक है, पर मधु कुमारस्वामी ने उसे गद्य में ही अनूदित किया है। परन्तु जो प्रसंग मुझे काव्योचित लगे मैंने उन्हें कविता में पेश किया है।"<sup>३</sup> इस वक्तव्य से यह स्पष्ट होता

१. वि० ना० सा० का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० ४६।

२. वि० सा० का इतिहास डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० ४३।

३. हरिश्चन्द्र नाटक की प्रस्तावना रणछोडभाई उदयराम, प्रथम आवृत्ति १८७१, पृ० ७।

है कि (अ) यह नाटक 'चंडकौशिक' पर आधारित नहीं है। नाटककार के मन में चंडकौशिक ने सत्यवादी हरिश्चन्द्र-विषयक नाटक लिखने की इच्छा अवश्य पैदा की। (आ) यह नाटक तमिल भाषा के 'हरिश्चन्द्र नाटक' के अंग्रेजी-अनुवाद का गुजराती-रूपान्तर है। (इ) इसमें रणछोड़भाई ने कई परिवर्तन किये हैं। (ई) नाटक का पद्य-भाग रणछोड़ भाई की मौलिक रचना है। इस प्रकार यह नाटक रूपान्तरित होते हुए भी मौलिक-भा है। इसमें प्रह्वारी विद्वामित्र हरिश्चन्द्र राजा की परीक्षा स्वेच्छा से लेते हैं, न कि इन्द्र की प्रार्थना पर। और इसमें नारद का पात्र नहीं है। चार अंकों और छब्बीस प्रयोगों (दृश्यों) के इस नाटक में हरिश्चन्द्र, विद्वामित्र और तारामती (धृत्या) के पात्रों का मध्यम चित्रण हुआ है। विद्वामित्र का पात्र अत्यधिक क्रूर, बड़ोर तथा निर्दयी है। राजभूष यज्ञ में ब्रह्मणे के दानी हरिश्चन्द्र की समस्त संपत्ति माँगकर उसे तथा उसकी पत्नी और बच्चे को अनिश्चय करुणा-जनक स्थिति में पहुँचा देते हैं। राजा हरिश्चन्द्र अपने परिवार के साथ बिक जाते हैं और अंत में साँप के काटने से रोहिताश्व की भृत्य हो जाती है। तारामती उन्हें जलाने के लिए स्मशान में ले जाती है। स्मशान के स्वामी कालसेन की धात्ता से राजा हरिश्चन्द्र तलवार से तारामती का सिर काटने को तत्पर होते हैं। उसी समय वहाँ कई देव प्रगट होते हैं। आशीर्वाचन के पश्चात् हरिश्चन्द्र का अयोध्या में पुन राज्याभिषेक होता है। इस प्रकार इस नाटक का सुख में पर्यवसान होता है। यह नाटक औरसाधित है और नायक हैं बानवीर और सत्यधीर हरिश्चन्द्र। परन्तु वस्तुतः यह नाटक पूर्णतया करणरस से प्रोत-प्रोत है। बम्बई की 'नाटक उत्तेजक मण्डली' (१८७५) ने अपने १६ वर्ष के जीवन-काल में इस नाटक के ११०० प्रयोग किये थे।<sup>१</sup> यह बात इस नाटक की लोकप्रियता का सबसे बड़ा प्रमाण है। इस नाटक की इस अभूतपूर्व सफलता को देखकर गुरदास बालीवाला ने अपने मुशी विनायकप्रसाद 'तालिव' से हिन्दी में इसके अनुकरण पर 'सत्यवादी हरिश्चन्द्र' नाटक लिखायामा और सारे भारत में खेला। इस नाटक की अविश्व भारतीय लोकप्रियता चिरस्मरणीय बन गई।<sup>२</sup> रणछोड़भाई के इस हरिश्चन्द्र नाटक का उत्तम गांधीजी की 'प्रात्मकथा' में भी हुआ है। गांधीजी ने बचपन में इसका अभिनय देखा था, जिसका उनके जीवन पर बड़ा प्रभाव पड़ा था।<sup>३</sup> इस प्रकार इस नाटक में अभिनेयता और प्रभावोत्पादकता के असाधारण गुण विद्यमान हैं। इसकी भाषा सरल एवं प्रासादिक है। इस नाटक की रचना अंग्रेजी ढंग पर हुई है। इतस्ततः 'भवाई' और नाटक का भी प्रभाव दृष्टिगत होता है। इनके दृश्य-विभाजन में सप्रमाणता का ध्यान नहीं रखा है और इसमें अनावश्यक गीतों का समावेश किया गया है। इस नाटक में पद्य में काशी-बख्श चार पृष्ठों तक चलता रहता है और कहीं-कहीं पात्र-संवाद भी पद्यात्मक हैं जो स्वाभाविक नहीं हैं। हरिश्चन्द्र नाटक साहित्यिक कम और रंगमंचीय अधिक है।

१. ग्रीन्वोथ : काव्याभ्युत्थि अंक ६०।

२. (अ) 'मिरा नाटक-काल' : पृ० राधेप्रसाद कथावाचक, पृ० २१।

(आ) 'गुजरात : एक परिचय'—सूचि-ग्रंथ में 'रंगभूमि ना भी वर्ष' नामक लेख : चंद्रचंदन मेहता, पृ० २२७।

(इ) 'इन्सालिखिन टायरी' : श्री जयराकर 'गुजरी', पृ० ५७।

३. 'गुजरात साहित्य मन्त्रालय : काव्यशास्त्र : सन १९३४' के तीसरे विभाग में 'गुजराती नाटक-साहित्य में रसादगर्भ' नामक लेख : श्री. अनन्तराव रावत, पृ० ११।

## तुलना

ऊपर यह कहा जा चुका है कि रणछोड भाई उदयराम के 'हरिश्चन्द्र नाटक' का प्रणयन भारतेन्दु के 'सत्य हरिश्चन्द्र' से लगभग चार वर्ष पूर्व हुआ है। दोनों के रचना-विधान में अन्तर है। रणछोड भाई का नाटक पश्चिमी नाट्य शैली का अनुसरण करता है। अतः उसमें नादी, प्रस्तावना, अकावतार, भरतवाक्य आदि अनुपलब्ध हैं, जब कि भारतेन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' संस्कृत परम्परागत नाट्य-शैली पर आधारित होने से उक्त सभी नाट्यांग उसमें उपलब्ध होते हैं। दोनों नाटक राजा हरिश्चन्द्र की दानशीलता, सत्यप्रियता एवम् त्याग का उच्च आदर्श प्रस्तुत करते हैं। गुजराती 'हरिश्चन्द्र' नाटक का आकार बड़ा है। उसमें चार अंकों के साथ छत्तीस प्रवेश (दृश्य) हैं अतः उसमें वस्तु त्रिन्यास एवं चरित्र-चित्रण समुचित रूप से संभव हो सका है। हरिश्चन्द्र की आधिकारिक कथा का अनेक छोटी-मोटी दूसरी घटनाओं द्वारा विकास कर लेखक ने हरिश्चन्द्र का धीर, गंभीर, तेजस्वी व्यक्तित्व प्रकट किया है और उसी के साथ कहणुरस तथा वीररस की सृष्टि की है। इसीलिए नाटक अत्यन्त प्रभावोत्पादक बन पड़ा है। भारतेन्दु के 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक में यद्यपि चार अंक और एक अकावतार है तथापि वह छोटा नाटक है। उसमें हरिश्चन्द्र की कथा का स्वचित गति में पर्यवसान होता है। फलतः आदर्श के उद्घाटन के प्रतिरिक्त उसमें पात्रों एवं प्रसंगों का पर्याप्त चित्रण नहीं हो पाया है। इस दृष्टि से रणछोड भाई का नाटक विशेष सफल माना जा सकता है। दोनों के आरम्भ तथा अन्त में प्रन्तर है। गुजराती 'हरिश्चन्द्र' के मन्त्री सत्यकीर्ति, स्मशान-स्वामी कालसेन आदि पात्र हिन्दी 'सत्य हरिश्चन्द्र' में नहीं हैं। उसी प्रकार भारतेन्दु के नारद और उवाच्याय गुजराती में नहीं दीखते। पति-परायणता, वत्सलता, सच्चरित्रता और सहनशीलता के उच्च गुणों से रणछोड भाई की तारामती और भारतेन्दु की शैल्या विभूषित हैं। दोनों में रोहिताश्व प्रबोध है। राजभूम-यज्ञ, वृषि-विनाश, शिकार, तारामती पर राजपुत्र की हत्या का दोषारोपण, इत्यादि प्रसंग 'सत्य-हरिश्चन्द्र' में दृष्टिगत नहीं होते जो गुजराती नाटक में बड़ी सफलतापूर्वक सम्मिलित किये गये हैं। दोनों सोद्देश्य-सुखान्त नाटक हैं। दोनों में स्वगतोक्तियों का प्रयोग हुआ है। गद्य तथा पद्य का मनोहर सम्मिश्रण पाया जाता है। दोनों के कार्य-व्यापार में गतिशीलता है। भारतेन्दु ने 'चण्डकौशिक' ससृष्ट नाटक के कतिपय मूल दलौध अंशों की इस कृति में यथाशक्य उद्धृत किये हैं। रणछोड भाई ने इसके स्थान पर शास्त्रीय सगीत की विविध राग-रागिनियों के कई भावोत्तेजक गीत समाविष्ट किये हैं जिनके गाये जाने के कारण यह नाटक रंगमंच पर अतिशय लोकप्रिय बन सका है। अन्त में एक वस्तु का निर्देश आवश्यक है कि भारतेन्दु के नाटक में भाषा शैली, रचना-विधान, रस-निष्पत्ति आदि की दृष्टि से जो उच्च कोटि की साहित्यिकता पायी जाती है, उसका रणछोड भाई के नाटक में अभाव है। वह साहित्यिक दृष्टि से एक साधारण नाटक है। रंगमंचीय शिष्ट नाटकों की परम्परा में 'हरिश्चन्द्र नाटक' उत्तम नाटक माना जाता है, जब कि 'सत्य-हरिश्चन्द्र' उत्कृष्ट साहित्यिक कृति है।

## हिन्दी के अन्य पौराणिक नाटक

महामात के सुप्रसिद्ध 'सत्यवान-सावित्री' उपाख्यान से सम्बन्धित भारतेन्दु

हरिश्चन्द्र का 'सती प्रताप' (१८८३ ई०) नाटक है, जिसे वे पूर्ण न कर सके। भारतेन्दु द्वारा इसके केवल चार दृश्य लिखे जा सके। अवशिष्ट तीन दृश्य राधाकृष्ण दास ने लिखकर नाटक को पूरा किया। भारतेन्दुजी ने इसे 'गीतिरूपक' कहा है, यद्यपि यह पद्यमय नहीं है। इसमें गीतों की अधिकता अवश्य है। छठे दृश्य में राधाकृष्ण दास ने सरयवान द्वारा सावित्री का मुख चुनन कराया है जो पारसी थियेट्रिकल नाटकों का प्रभाव प्रतीत होता है। श्री निवासदास ने 'तप्तासवरण' (१८८३) नाटक प्रेम-प्रधान नाटक की इसी समय रचना की है। इस पर 'शाकुन्तल' नाटक की शैली का प्रभाव पड़ा है। यह साधारण नाटक है। १८८५ ई० में ५० बालकृष्ण भट्ट ने 'दमयती-स्वयंवर' नामक पौराणिक नाटक की संस्कृत शैली में रचना की। इसमें नादी, प्रस्तावना, गभीक आदि नाट्य-तत्वों का समावेश तो किया है किन्तु नाटक के अन्त में 'भरतवाक्य' नहीं है। इस में संस्कृत-श्लोकों का प्रयोग हुआ है और सवाद लम्बे हैं।

१९०० ई० से पूर्व हिन्दी-नाटकों में 'सत्य हरिश्चन्द्र' को छोड़कर अन्य एक भी नाटक उत्तम नहीं कहा जा सकता।

## गुजराती के अन्य पौराणिक नाटक :

रणछोड भाई उदयराम ने 'हरिश्चन्द्र नाटक' की पूर्व कथा उनके तारामती-स्वयंवर' नाटक (१८७१) में अंकित की गई है। दोनों का रचना-काल एक ही है और एक ही पुस्तक के रूप में दोनों नाटकों का प्रकाशन हुआ है। पाँच अंकों के इस नाटक में ग्यारह दृश्य हैं। पहले और अंतिम अंक में तो केवल एक एक दृश्य है। कनमापुरी का राजा मागधेय अपनी धन्या तारामती का विवाह अयोध्या के राजा हरिश्चन्द्र के साथ स्वयंवर द्वारा करता है। यह कथा इस अत्यंत साधारण नाटक में वर्णित है।

मार्कंडेयपुराण की कथा का आधार लेकर रणछोड भाई ने १८७८ ई० में 'मदालसा और ऋतुध्वज' नाटक की रचना की। लेखक के अन्य नाटकों की अपेक्षा इस नाटक में संस्कृत शैली का विशेष अनुसरण हुआ है। नादी, प्रस्तावना, विद्रूपक, भरतवाक्य आदि का इस नाटक में समावेश हुआ है। अनेक कट्टों में पश्चात् नाटक के अन्त में मदालसा और ऋतुध्वज का मिलन होता है और इस प्रकार यह नाटक सुख में पर्यवसित होता है। इस नाटक के विद्रूपक में पात्र का व्यवहार संस्कृत-नाटकों में विद्रूपक की भाँति नहीं है अपितु यह स्थूल हास्योत्पादक अथवा 'भवाई' के 'रंगले' का प्रतिरूप है। यह भवाई लोक नाटक का प्रभाव है।<sup>१</sup> 'मदालसा' के लिए ऋतुध्वज का विरहोन्मत्त होना संस्कृत नाटकों के विरहाकुल पात्रों का स्मरण कराता है। ऋतुध्वज का चरित्र-चित्रण बड़े मनोवैज्ञानिक ढंग में हुआ है। अंग्रेजी नाटकों के 'सीन' के ही अनुकरण पर इसका दृश्य-विधान है। गुजराती नाटक-साहित्य में सर्वप्रथम रणछोड भाई ने नाट्य-निर्माण पर संस्कृत, भवाई और अंग्रेजी—इन तीन नाटक शैलियों का सम्मिलित प्रभाव देखा जाता है।

नल-दमयती—'हरिश्चन्द्र' नाटक की भाँति रणछोड भाई का 'नलदमयती' नाटक भी बवाई के गुजराती रंगमंच पर अत्यधिक लोकप्रिय हुआ। इसकी तृतीय आवृत्ति (१८८३) के मुरापूठ पर यह छपा है कि "इस नाटक के तीन सौ से अधिक प्रयोग हो चुके हैं।"

बवाई में जय यह नाटक खेला जाता तब हजारों बहिनें अपने छोटे-छोटे बच्चों को लेकर इसे देखने के लिए आती। थियेटर के मनेजर को उन बच्चों के लिए नाटकशाला के कपाड़ों में और गैलरी में झूने बाँचने पड़ते और बच्चों को संभालना पड़ता। 'नल-दमयंती' की अपूर्व लोकप्रियता का यह ज्वलंत उदाहरण है। इस नाटक में मिष्टता तथा सात्विकता का पूरी तरह निर्वाह हुआ है। महाभारत के नलौपाख्यान को इसमें नाटकीय रूप दिया गया है। यद्यपि इस नाटक का शिल्प-विधान मस्कृत नाटकों जैसा है, फिर भी इसमें प्रस्तावना, सूत्रधार, नटी आदि नहीं हैं। इसे देखकर यह कहा जा सकता है कि 'नल दमयंती' में लेखक संस्कृत-शैली को छोड़कर पश्चिमी शैली को अपनाने की ओर प्रवृत्त है। इसके दृश्य-विभाजन, चरित्र-चित्रण गद्यात्मक सवादों पर अंग्रेजी नाटकों का पूर्णतः प्रभाव पड़ा है। विद्रूपक की प्रकृति भवाई के 'रेंगलें' से मेल खाती है। नल और दमयंती का अन्तर्द्व द्व नाटक के कार्य-व्यापार में सक्रियता पैदा करता है और विविध प्रसंगों तथा विभिन्न पात्रों द्वारा लेखक ने समग्र नाटक में प्रभावान्विति का निर्वाह करने की सफल चेष्टा की है। तत्कालीन रंगमंच के उपयुक्त बनाने के लिए इसमें रणछोड़ भाई न शास्त्रीय संगीत, कविता और रंगमंचीय गायनों का समावेश किया है जो सर्वत्र स्वाभाविक नहीं है। इस प्रकार की कई छोटी-मोटी नुदियाँ इस नाटक में पायी जाती हैं। पर हम यदि उस युग की दृष्टि को समझ रखें तो यह नि सकोच कह सकते हैं कि 'नल-दमयंती', 'हरिश्चन्द्र' आदि नाटकों के लेखक रणछोड़भाई वस्तुतः 'गुजराती नाटक-साहित्य और गुजराती रंगमंच के पिता' ही हैं।

कवि नर्मद का पीराणिक नाटक 'द्रौपदी दर्शन' (१८७८) एक उल्लेखनीय नाटक है। इसका आधार महाभारत है। इसकी रचना 'आर्य सुबोध नाटक मंडली' के लिए की गई थी और उक्त मंडली द्वारा यह खेला भी गया था।<sup>१</sup> इसमें द्रौपदी के जन्म से लेकर, द्रौपदी-स्वयंवर, चौरहरण, दासत्व और अन्तिम मुक्ति तक का इतिवृत्त निरूपित किया गया है। पाँच अंकों के इस नाटक के कई छोटे-बड़े प्रवेश (दृश्य) हैं। मंगलाचरण, प्रस्तावना, विद्रूपक आदि तत्त्व संस्कृत-नाट्य परंपरानुसार हैं। इस नाटक में रंगमंचीय नाटक के गुण अधिक हैं और साहित्यिक नाटक के तत्वों का अभाव है। न तो घटनाक्रम सुस्पष्ट है, न चरित्र-चित्रण ही स्वाभाविक है। इसमें गद्य-पद्यात्मक सवादों के साथ गीतों की भी भरमार है। 'गद्यपद्यात्मक सवाद' को कवि नर्मद ने नाटक कहा है,<sup>२</sup> जो युक्ति-युक्त नहीं।

तदन्तर १८८२ में मधुवचराम बलवचराम होरा का पञ्चाक्षरी गद्य-पद्यात्मक 'नृसिंह नाटक' मिलता है। संस्कृत शैली के इस पीराणिक नाटक में प्रह्लाद और नृसिंह-घटार की सुप्रसिद्ध कथा है। यह सामान्य कोटि का नाटक है। इस नाटक की यह विशेषता है कि इसमें एक भी गायन नहीं है। उसके स्थान पर संस्कृत-वृत्ताश्रित कविताएँ हैं। श्री हरिलाल ध्रुव का 'प्रह्लाद नाटक' बॉकनेर नाटक कंपनी के लिए सन १८९३ के आस-पास लिखा गया और १९१५ ई० में प्रकाशित हुआ। इस रंगमंचीय नाटक में संस्कृत परंपरा का निर्वाह हुआ है।

रणछोड़ भाई के बाद इस युग के अन्य महत्त्वपूर्ण नाटककार मणिलाल मनुभाई

१. देखिये : मुख्य पृ० और अन्तिम पृ० 'द्रौपदी दर्शन नाटक', प्रकाशन जून १८७८ ई०।

२. कृष्णकुमारी नाटक—की 'प्रसंग' नामक प्रस्तावना—जगन्नाथशर्मा कवि, पृ० ३।

साथ ब्रिटिश राज्य के सुशासनियों की चापलूसी की भी निंदा की है। इस तरह लेखक ने राष्ट्रीयता की भावना को इसमें स्थान दिया है। इस त्रिअक्षीय नाटक में सस्कृत परिपाटी का अनुसरण किया गया है। पर अंत में भरतवाक्य नहीं है। बीच-बीच में पद्यात्मक संवाद है। लेखक ने बेणु की कथा के साथ-साथ सूटघारी हिन्दी माहवों या तुलवर मजाक करने में औचित्य का निर्वाह नहीं किया है। स्वगत बहुत लम्बे हैं जो असंगत प्रतीत होते हैं। नाटक में यह दोष खटकता है। वैसे यह कृति साधारण स्तर की है।

**कुरुवनदहन**—यह तब जितने पौराणिक नाटक लिखे गये उनमें में किसी में साहित्यिकता और रंगमंचीय आवश्यकता का एक साथ निर्वाह नहीं हुआ। पंडित बदरीनाथ भट्ट का कुरुवनदहन (१९१२ ई०) ही पहला नाटक है जिसमें साहित्यिकता के साथ ही साथ रंगमंच की आवश्यकताओं की पूर्ति भी हुई है।<sup>१</sup> इसमें कथानक का समुचित विकास, पात्रों का स्वाभाविक चित्रण तथा रस की सहज निष्पत्ति हुई है। इसमें संगीत का सोहेदय समावेश किया गया है। यद्यपि अपने इस नाटक में भट्टजी पारसी रंगमंच के चमत्कारों से अपने को बचा नहीं पाये हैं, फिर भी उनका प्रयत्न स्तुत्य है। यह साहित्यिक और रंगमंचीय नाटक का सघिकाल है।<sup>२</sup> यह नाटक भट्टनारायणशुक्ल सस्कृत-नाटक 'वेशीसहार' का रूपान्तर है, पर लेखक ने इसमें नवीन शैली और रुचि को अपनाया है और नवनुसूल बहुत परिवर्तन भी किये हैं जिससे नाटक नितांत मौलिक बन गया है। इस नाटक में वास्तव्य और भारतीय नाट्य तत्वों का सम्मिश्रण किया गया है। हिन्दी में इस प्रकार सर्वप्रथम दोनों तरह के नाट्य-शिल्पों का समन्वय कर एक नूतन नाट्य-शिल्प का प्रारम्भ भट्टजी द्वारा हुआ।

'कुरुवनदहन' में महाभारत के युद्ध को रोकने के श्रीकृष्ण के प्रयत्नों की असफलता तथा कौरव-पाण्डव-युद्ध और कौरव विनाश का वृत्तान्त अव्यक्त है। इसके साथ भ्रम है और कई दृश्य हैं। लेखक ने नाटक की 'प्रस्तावना' में लिखा है कि 'यह अंग्रेजों के डग पर फेकट (भ्रम) तथा सीन (दृश्य) में विभक्त किया गया है जिससे खेलने में भी सुगमता रहे।' भाषा सरस और स्वाभाविक है। नैली प्रसादिक और सजीव है।

**वेन-चरित्र**—यह बदरीनाथ भट्ट का दूसरा पौराणिक नाटक है। इसका निर्माण-काल सन् १९२१ ई० है। भट्टजी के 'कुरुवनदहन' नाटक की तुलना में वेन-चरित्र अत्यन्त सामान्य कोटि का नाटक है। इसमें अत्याचारी वेन का सहार और उसके राज्य-तंत्र का नाश दिखाना है। लेखक ने वेन के पुत्र पृथु को प्रजातन्त्र-सभापति के रूप में प्रतिष्ठित किया है। इस प्रकार एकतंत्रीय शासन के स्थान पर प्रजातन्त्र-प्रणाली की श्रेष्ठता प्रतिपादित कर हिन्दी-नाटकों में भट्टजी ने नई राजनैतिक जागृति का संदेश दिया है। नाटक का शेपाव वालकृष्ण भट्ट के 'वेशीसहार' के समान ही है।

**राष्ट्रकवि मैथिलीशरण गुप्त** ने तीन नाटक लिखे—'तिलोत्तमा', 'चन्द्रहास' और 'अनघ'। 'अनघ' प्रसादजी के 'कुरुणासय' के ढंग का एक-अक्षीय गीति नाट्य है जिसकी विवेचना यहाँ आवश्यक नहीं।

**तिलोत्तमा**—यह नाटक पौराणिक आरयान को लेकर लिखा गया है। इसमें मैथिलीशरण ने देशवासियों का ध्यान बन्धु विरोध के दुष्परिणाम के प्रति आकर्षित किया

१ डॉ० देवर्षि सनाढ्य—हिन्दी के पौराणिक नाटक, पृ० १४३

२ डॉ० सोमनाथ गुप्त—हि० ना० सा० का इतिहास, पृ० ६३

हैं और उसी के साथ एकत्व और बन्धुत्व की भावना अपनाने का उपदेश दिया है। इसकी रचना १६१६ ई० में की गई। इसमें सुन्द और उपसुन्द नामक भयंकर दानवी से द्रुत देवगण ब्रह्माजी से उनके त्रिनाश की प्रार्थना करते हैं। ब्रह्माजी तिलोत्तमा नामक एक अपूर्व सुन्दरी अप्सरा की सृष्टि करते हैं और उसे दोनों दैत्यों के सहार के लिए भेजते हैं। वे दैत्य उसे देखकर उस पर मोहित हो जाते हैं और उससे विवाह करना चाहते हैं। तिलोत्तमा उनमें यह प्रस्ताव करती है कि तुम दोनों में से जो अधिक बलवान होगा, मैं उससे विवाह करूँगी। यह सुनकर दोनों अपने-अपने अधिक बलवान सिद्ध करने के लिए युद्ध करते हैं जिसमें दोनों की मृत्यु होती है।

इस नाटक की रचना-शैली सस्कृतानुवर्तिनी है। इसमें पद्य की अधिकता है जिससे कार्य व्यापार मद पड़ जाता है। संवाद भी प्राणवान नहीं हैं।

चन्द्रहास—गुप्तजी का 'चन्द्रहास' भी तिलोत्तमा के साथ १६१६ में ही प्रकाशित हुआ। इसकी भी कथा पुराणाश्रित है। भक्त चन्द्रहास की भक्ति की कसौटी इस नाटक में दिखाई है। वह दृढतापूर्वक अनेक कष्टों और बाधाओं का मुकाबला करता है और धृष्ट-युद्धि के कुचक्रों को विफल करता है। अन्त में विषया से उसका विवाह होता है और अर्द्धपालव की भविष्यवाणी सत्य सिद्ध होती है। इस पौराणिक वृत्त के साथ-साथ लेखक ने गांधीजी के सत्य ग्रहिता के सिद्धान्तों का भी प्रतिपादन किया है। चन्द्रहास की विजय सत्य और ग्रहिता की विजय है।

इस नाटक में भी सस्कृत नाट्य-सिद्धान्तों का पालन हुआ है। इस पञ्चाक्षरी नाटक में संवाद मनोहर और पात्रानुसृत हैं। भाषा भावानुसारिणी है। वस्तुसंगठन और चरित्र-चित्रण कौशलयुक्त है। 'तिलोत्तमा' की अपेक्षा यह नाटक अधिक सफल है।

अजना—हिन्दी के सुप्रसिद्ध कहानीलेखक श्री सुदर्शन ने सन् १६२२ ई० में अजना नाटक की रचना की। इस नाटक का मूलोपाधार रामायण की कथा नहीं, प्रत्युत हनुमान के माता पिता अजना पवन की प्रसिद्ध जैन कथा है।<sup>१</sup> महन्द्रपुर के राजा की पुत्री अजना और विद्याधरी के राजा प्रह्लाद के पुत्र पवन के प्रेम और विवाह की कहानी इस नाटक में वर्णित है। रावण-वध के युद्ध में पवन का सम्मिलित होना, अजना का सगर्भा होना, उग्ररक्ष-देव-तिरारता, हनुमान का जन्म, पुनः अजना-पवन का मिलन आदि प्रसंग इस नाटक में सम्मिलित हैं। इन नाटकीय प्रसंगों को अधिक सघर्षयुक्त और प्रभावपूर्ण बनाने के लिए मुखदा और विद्युत्प्रभ नामक दो खल पात्रों के कुचक्रों की योजना लेखक ने की है। इन पात्रों की प्रतिहिंसा की कुचेष्टाएँ नाटक के कार्य-व्यापार को गतिशील बनाये रखती हैं।

यह पाँच मकों का सुलान्त नाटक है। इसमें कई दृश्य हैं। अभिनेयता की दृष्टि-समक्ष रखकर सुदर्शनजी ने इस नाटक की रचना की है परन्तु गवाद बहुत लम्बे हैं जो भाषणों से प्रतीत होते हैं। इन लम्बे भाषणों को छोटा करके और इसमें अन्य थोड़े से परिवर्तन करके इसे अभिनय के लिए सफल बनाया जा सकता है। "अजना में लेखक ने वस्तु-विन्यास को बड़ा जटिल बना दिया है। इसमें एक पंच के अन्दर दूसरा पंच दिखायी देता है, जिससे कारण वस्तु का अनावश्यक विस्तार हो गया है।"<sup>२</sup> इस नाटक में गीत कम

१. हिन्दी में पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० १५८

२. डॉ० सोमनाथ शुक्ल—दि० ना० सा० का इतिहास, पृ० १६७



हैं। भाषा-शैली प्रसाद-गुणयुक्त, है। 'अजना' द्वारा नारी-जीवन की गरिमा प्रष्ट करना नाटककार का उद्देश्य है। वस्तुतः 'अजना' एक अच्छा नाटक है।

डॉ० बलदेवप्रसाद मिश्र ने दो नाटक लिखे हैं—'अमृत्य संकल्प' (१९२५) और 'वासना-वैभव' (१९२५)। 'अमृत्य संकल्प' बिल्कुल मामूली नाटक है। इसमें प्रह्लाद और हिरण्यकशिपु की कथा का आधार लिया गया है।

वासना-वैभव—इस नाटक में ययाति की कथा वर्णित है जिसका आधार श्रीमद्-भागवत है। ययाति की वाराना-वृद्धि ने उसकी और उसके राज्य की जो दुर्गति की, और उससे जो दुष्परिणाम आया, उसे दिग्गकर मिश्रजी तुलसी के इस कथन को चरितार्थ करना चाहते हैं कि "धुम्के न वाम अग्नि तुलसी कहूँ विषय भोग बहु धी ते।" यह अट्ठावन पृष्ठों का और तीन अंकों का छोटा-सा मध-पद्ययुक्त नाटक है। इसमें पश्चिमीय और भारतीय नाट्यशिल्प का समन्वयात्मक रूप प्रगट हुआ है। इसमें नान्दी है, परंतु प्रस्तावना गायब है। भारतीय अक्ष-योजना है और पश्चिमी शैली का दृश्य-विभाजन भी है। ययाति का अतर्द्वन्द्व है और उसी के साथ सुसान्त की सृष्टि पर 'मधुरेण समापयेत्' के आदर्श की चरितार्थ किया है। कथा-प्रवाह में बीच बीच में शिथिलता आ गई है, सीपंक भी अस्पष्ट है।

वरमाला—मार्कण्डेयपुराण की कथा का आधार लेकर सन् १९२५ ई० में गोविन्द-वल्लभ पंत ने 'वरमाला' नामक नाटक लिखा। इसके प्रधान पात्र अवीक्षित और वैशालिनी हैं। अवीक्षित भूमण्डल के राजा करघम का पुत्र है और वैशालिनी विदिशा के राजा विशाल की पुत्री है। अवीक्षित वैशालिनी से प्रेम करता है, पर दुर्भाग्य से उसे प्रतिदान के रूप में धृणा मिलती है। इससे क्रुद्ध होकर वह स्वयंवर-सभा से वैशालिनी का अपहरण करता है। मार्ग में नदी का जल लेते समय एक मगर अवीक्षित को निगलने दौड़ता है। वैशालिनी उसकी रक्षा करती है। फिर राजा विशाल अवीक्षित को आहूत कर बंदी बनाता है। वैशालिनी की परिचर्या से वह स्वस्थ होता है। अवीक्षित के पिता पुत्र-रक्षा के लिए राजा विशाल के राज्य पर आक्रमण करते हैं। पर सच्ची बात का पता चलने पर दोनों में सन्धि हो जाती है और वे अवीक्षित एवं वैशालिनी के विवाह के लिए महमत हो जाते हैं। किन्तु अब अवीक्षित तैयार नहीं। वैशालिनी उसके प्रेम की प्राप्ति के लिए धन में तपस्या करती है। सयोग से एक बार अवीक्षित मनजाने वैशालिनी की रक्षा करता है। दोनों का पुराना प्रेम फिर से जाग उठता है और वे प्रेम-बन्धन में बँधते हैं। वैशालिनी की मुरभाई हुई वरमाला पुनः अवीक्षित के गले का हार बनती है। यही 'वरमाला' की कथावस्तु है जो स्वाभाविक गति से क्रमशः अग्रसर होती है। लेखक ने अवीक्षित और वैशालिनी दोनों के व्यक्तित्व का बहुत ही स्पष्टता से रेखांकन किया है। इनके द्वारा पतंजी ने नर और नारी प्रणय तथा वैयक्तिक अहम् के संघर्ष की सुन्दर अभिव्यक्ति की है। इन भावों के प्राधान्य के कारण डॉ० नगेन्द्र ने इस नाटक को 'भावनाट्य' की कोटि में रक्खा है।<sup>१</sup> इसमें संवाद सप्रमाण हैं और वातावरण यद्वा रोमांचक है। नाटककार ने पात्रों के भावों को वही-वही तो गद्य-काव्य की मनोहर शैली में प्रस्तुत किया है। इस नाटक की भाषा, भाव और शैली 'प्रसाद' के नाटकों का स्मरण कराते हैं। दोनों नाटककारों में इस विषय में समानता है। गोविन्द-

१. 'वासना-वैभव' नाटक के 'दो शब्द', दि० मं०, पृ० ६

२. आधुनिक हिन्दी नाटक : डॉ० नगेन्द्र, जनवरी १९६०, पृ० ११७

वल्लभ पत को रगमच का प्रत्यक्ष अनुभव है। उसी के वस पर उन्होंने इसे अभिनय बनाया है और कन्याहरण, युद्ध और विप्लव के प्रसंगों को दिखलाने के लिए मूक दृश्य की योजना की है। इसे ब्रजरत्नदास अस्वाभाविक मानते हैं।<sup>१</sup> परन्तु डॉ० नगेन्द्र का विचार है कि "मूक दृश्यों की उद्भावना कौशल से की है।"<sup>२</sup> वस्तुतः 'बरमाला' का यह दृश्य-विधान कलापूर्ण है।

जनमेजय का नाग-यज्ञ—हिन्दी के समर्थ नाटककार और महाकवि जयशंकर 'प्रसाद' का एकमात्र सम्पूर्ण पौराणिक नाटक 'जनमेजय का नागयज्ञ' सन् १९२६ ई० में प्रकाशित हुआ। इसकी कथावस्तु के विषय में लेखक ने भूमिका में यह बताया है कि "नाटक में वर्णित प्रत्येक घटना का मूल महाभारत और हरिवंशपुराण में है।"<sup>३</sup> प्रसाद ने सभी पौराणिक ग्रंथों से प्राप्त जनमेजय के नागयज्ञ की कथा का अध्ययन कर उसे ऐतिहासिक रूप देने का प्रयत्न किया है। इस विषय में डॉ० सोमनाथ गुप्त का बयान सत्य है कि "वस्तुतः 'प्रसाद' ही पहले व्यक्ति हैं जिन्होंने प्राचीन इतिहास की भूलों हुई श्रृंखलाओं की कड़ियों को खोजने और उन्हें मिलाने का दुस्तर कार्य साहित्य में आरम्भ किया।"<sup>४</sup>

इस नाटक में आर्यों और नागों के सघर्ष और संधि की अंकित किया है। नाग जाति आर्मावर्त के सम्राट् परीक्षित को कमजोर जानकर विद्रोह करती है और तक्षशिला पर अधिकार स्थापित कर परीक्षित का वध कर डालती है। तदनन्तर परीक्षित का ज्येष्ठ पुत्र जनमेजय राज्याधिकारी बनता है और वह अपने पिता का वध करने वाली नाग जाति का विनाश करने का संकल्प करता है। नागराज तक्षक तो युद्ध को उद्यत है ही। जनमेजय नागयज्ञ का आरम्भ करता है। नाग पराजित होते हैं। आर्यों और नागों के इस परम्परागत सघर्ष को ऋषि-पुत्र आस्तिक, सरमा और मणिमाला आदि उदारचेता पात्रों द्वारा निर्मूल किया जाता है। उनके सद्-प्रयत्नों से दोनों जातियों में संधि होती है। इस प्रकार साम्प्रदायिक एकता की भावना को लेखक ने प्रगट किया है। इस नाटक की रचना तब हुई, जब देश में साम्प्रदायिक दंगे—'हिन्दू-मुस्लिम' भगडे—बड़ा जोर पकड़े हुए थे और गांधीजी दोनों जातियों में एकता और भ्रातृ-भाव पैदा करने का भगीरथ प्रयत्न कर रहे थे।

इस नाटक का कथानक सन् १९२६ में हमारे देश में होने वाले भीषण हिन्दू-मुस्लिम दंगों की ओर संकेत करता है।<sup>५</sup> इसमें प्रसाद अपने दंग में हमारी उस जटिल राष्ट्रीय समस्या को सुलझाने का सद्-प्रयत्न करते हैं।

'प्रसाद' ने अन्य श्रेष्ठ नाटकों की अपेक्षा इस नाटक का वस्तु-विन्यास प्रशस्त नहीं है। चरित्र भी विशेष स्पष्ट नहीं हो पाये हैं।<sup>६</sup> लेखक ने प्रौढ काल की रचना होते हुए भी 'जनमेजय का नागयज्ञ' बहुत साधारण कोटि की रचना मन पड़ी है। घटनाएँ परस्पर उलझी हुई हैं और उनमें सक्रियता का अभाव है। दार्शनिक चिन्तन ने उन्हें और भी शिक्षित

१. हिन्दी नाट्य साहित्य, कृताव्य सरकार, पृ० २१०

२. प्राधुनिक हिन्दी-नाटक - डॉ० नगेन्द्र, जनवरी १९६०, पृ० ११६

३. 'जनमेजय का नाग-यज्ञ', जयशंकर प्रसाद, प्राक्कथन, पृ० ४

४. डॉ० सोमनाथ गुप्त, हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, पृ० १४६

५. हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास : डॉ० दशरथ त्रिपाठी, पृ० ३१०

६. प्रसाद ने नाटकों का सार्वजनिक अध्ययन ११० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, चतुर्थ सरकार, पृ० २०२

बना दिया है। इस नाटक में दृश्य के अन्तर्गत दृश्य की योजना<sup>१</sup> की गई है, जो अस्वाभाविक प्रतीत होती है। यह योजना चित्रपट के अनुकूल हो सकती है परन्तु रंगमंचीय प्रयोग के लिए सुविधाजनक नहीं।

**विद्रोहिणी अम्बा**—पौराणिक नाटक-नेसको में अग्रगण्य उदयशंकर भट्ट का पहला सम्पूर्ण पौराणिक नाटक 'विद्रोहिणी अम्बा' (१९३५ ई०) नारी-सम्मान की भावना को प्रगट करता है। इसकी कथा महाभारत से ली गई है। हस्तिनापुर के राजा विचित्रवीर्य का विवाह करवाने के लिए महारथी भीष्म वाशिराज की तीन कन्याओं या स्यमवर-मभा से अपहरण करते हैं। परन्तु जब उन्हें यह ज्ञात होता है कि अम्बा न सीम के राजकुमार शाल्व को स्यमवर-मभा में अपहरण के पूर्व ही बर लिया है तो वे उसे शाल्व से यहाँ भेज देते हैं। शाल्व अम्बा को पत्नी के रूप में स्वीकार नहीं करता क्योंकि अम्बा दूसरे के द्वारा अपहृत की जा चुकी है। इस तरह सत्यता अम्बा के जीवन की दारुण यातनाएँ और भीषण चिन्ताएँ आ घेरती हैं। उसके मन में प्रतिशोध की ज्वाला अज्वलित होती है। वह परशुराम को भीष्म से लड़ने को उत्तेजित करती है। दोनों में संग्राम होता है पर अम्बा की मनो-कामना पूर्ण नहीं होती। फिर वह घोर तप करके शिव से अपने जन्म में भीष्म को मार सकने का वरदान पाती है। प्रतिहिंसा की भावना मन में लिये हुए वह मर जाती है। शिवजी के रूप में उसका पुनर्जन्म होता है और महाभारत के युद्ध में वह भीष्म की मृत्यु का कारण बनती है। इस प्रकार इस नाटक में अम्बा के नारी-रूप की विद्रोहात्मक भावना का निरूपण किया गया है। इसमें भीष्म से हारी हुई अम्बा की जन्मजन्मान्तर व्यापिनी प्रतिकार-वासना के अतिरिक्त स्त्री-पुरुष सम्बन्धी वह विषमता भी सामने आई है, जो आजकल के आन्दोलनों की तह में वर्तमान है।<sup>२</sup> इस दृष्टि से यह पौराणिक नाटक मूलतः सामाजिक नाटक है जो हमारी समकालीन सामाजिक समस्या पर प्रकाश डालता है।

इस नाटक की नायिका अम्बा चरितनारीत्व या प्रतिनिधित्व करती है। वह दो जन्मों की उत्कट साधना के बाद विजयी होती है। भीष्म अहवादी पौरुष के प्रतीक हैं। अन्य पात्रों में सत्यवती, परशुराम आदि महत्त्वपूर्ण हैं। इतका चरित्र-चित्रण बड़ा ही स्पष्ट है। इस सुन्दर भावनादृश्य में बड़े प्राञ्जल गद्य का प्रयोग किया गया है। एक भी गीत इसमें नहीं है। पर इसमें शैली, सवाद आदि काव्यात्मक है। नाटककार ने इसे 'वियोगान्त' नाटक कहा है, क्योंकि 'विद्रोहिणी अम्बा' यद्यपि प्रतिशोध अवश्य लेती है पर वह शाल्व से विवाह न कर सकने के कारण अन्त तक पति-वियोगिनी बनी रहती है। उसके चरित्र पर नाटक के अन्त तक कारुण्य की छाया छायी रहती है।

'विद्रोहिणी अम्बा' के पात्रों की दार्शनिकता उसके वस्तु विवास को शिथिल कर देती है। 'प्रसाद' के अनुकरण पर इस प्रकार का उलझा हुआ दर्शन कवित्वपूर्ण चिन्तन, जो प्रायः सभी पात्रों में मिलता है, इस नाटक का सबसे बड़ा दोष है।<sup>३</sup>

**सगर-विजय**—उदयशंकर भट्ट ने इस पौराणिक नाटक का प्रणयन १९३७ में हुआ। इसमें सगर राजा की उत्पत्ति और उसके चतुर्वर्ती बनने की कथा अंकित है।

१ 'जनमेजय का नागयज्ञ', जयराङ्गर प्रसाद, २००७ वि० सं०, पृ० १०१

२. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल 'हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५१६

३. डॉ० नगेन्द्र 'आधुनिक हिन्दी नाटक, पृ० १२२

अयोध्या के राजा बाहु, हैहयवशी दुर्दम द्वारा पदच्युत किये जाते हैं और उनकी मृत्यु हो जाती है। उस समय उनकी पत्नी विशालाक्षी सगर्भा है। इसलिए वह सती नहीं हो सकती और अर्धे ऋषि के आश्रम में रहने लगती है। वही सगर का जन्म होता है। सगर की विमाता बहि प्रतिहिंसा से प्रेरित होकर उसकी हत्या करने का प्रयत्न करती है, पर वह असफल होती है। जब सगर बड़ा होता है, तब वह दुर्दम को बंदी बनाता है और स्वयं अयोध्या का राजा बनता है। इस पर विमाता बहि आत्महत्या कर लेती है। सगर समस्त भू-मंडल जीतता है और चक्रवर्ती सम्राट् बनने के लिए राजधानी को लौट आता है। उसी समय उसकी माता का अवसान हो जाता है। सगर शोक-सागर में डूब जाता है। पर सेनापति निपुर की प्रेरणा से वह अपने शोक को राष्ट्रोत्कर्ष में परिणत करता है। सम्पूर्ण वसुधा को अपनी माता की प्रतिमा मान कर वह उसकी सेवा के लिए सन्यास शरीकार करता है और इस प्रकार उसकी वास्तविक विजय होती है। यह पीराणिक कथानक राष्ट्र-सेवा का महान् आदर्श प्रस्तुत करता है। राष्ट्र के लिए सर्वस्व का उत्सर्ग ही जीवन-विजय का मूल मंत्र है।

सगर का चरित्र पीराणिक नाटक के अनुकूल खोला गया है। बहि का चरित्र बड़ा वास्तविक है। अन्य पात्र भी स्वाभाविक हैं। इस नाटक में लेखक ने कतिपय गीत सम्मिलित किये हैं जो कवि भट्टजी का सम्यक् परिचय देते हैं। लेखक की रचना शैली प्रौढ़ और गंभीर है। 'आधुनिक काल में धार्मिक कथानकों को राष्ट्रीय चेतना के उद्बोधन के साधन के रूप में जिन कतिपय उत्तम नाटकों में प्रयुक्त किया गया है उनमें से 'सगर-विजय' एक है।"

'सगर विजय' को लेखक ने 'वियोगान्त' माना है। वस्तुतः यह नाटक सुखान्त ही है। सर्वस्व का उत्सर्ग कर देश सेवा को सहर्ष अपनाने में सात्त्विक सुख प्राप्त होता है। जीवन की क्षुद्र दासनाओं का उदात्तीकरण महान् कार्य है जिसकी मिट्टि में भ्रान्तोपलब्धि होती है। इस उच्छास की प्राप्ति वियोगान्त नहीं बही जा सकती। इस नाटक की कथा अत्यन्त विस्तृत हो गई है और इसमें घटनाओं की भीड़ लग गई है। फलतः एकाग्रता का गभाव दृग्गोचर होता है। डॉ० नगेन्द्र ने भी इस दाप की ओर इंगित किया है।<sup>१</sup> स्वीकृतियों का इसमें आधिक्य है। इन दोषों के होते हुए भी यह हिन्दी की एक महत्त्वपूर्ण कृति है।

'विद्रोहिणी मन्वा', 'सगर-विजय' इत्यादि पीराणिक नाटकों में भट्टजी की नाट्यशैली का पूर्ण विकास दृष्टिगत होता है। ऐतिहासिक नाटक-रचना में जो स्थान 'प्रसाद' और 'प्रेमी' का है, पीराणिक नाटक-रचना में वही स्थान भट्टजी का है।"

कर्ण—महाभारत के अत्यन्त तेजस्वी पात्रों में एक महारथी कर्ण है जिसने अपने उज्ज्वल चरित्र तथा प्रतिभाशाली व्यक्तित्व द्वारा कौरव पांडवों में अन्यतम पद प्राप्त कर लिया है। नाटककार सैठ गोविन्ददास का ध्यान इस अपूर्व चरित्र की ओर आकर्षित हुआ और उन्होंने १९४६ में 'कर्ण' नाटक लिखा। इसमें कर्ण स सम्बन्धित दो सामाजिक

१. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, डॉ० दशरथ ओझा, पृ० ४९६

२. आधुनिक हिन्दी-नाटक, पृ० ४१

३. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५५६

समस्याएँ प्रकट की गई हैं। अविवाहित लड़की की समस्या और निम्न वर्ग में उत्पन्न प्रतिभावान व्यक्ति के समाज में स्थान पाने की समस्या। इस नाटक के 'बर्ण'-कुन्ती के पौराणिक पात्रों द्वारा लेखक ने हमें यह बताया है कि उक्त दोनों समस्याएँ आज भी हमारे समाज में उतनी ही जटिल और ज्वलंत हैं जितनी महाभारत के काल में थी। इस नाटक का नायक कर्ण घोर, वीर और उदात्त भावना से युक्त है। रचना-विधान की दृष्टि से यह नाटक सफल है। इसमें सबादों की भाषा प्रासादिक है और इसकी शैली में सरलता एवं सरसता है, अभिनयता का गुण भी इस नाटक में है। विषय की दृष्टि से 'बर्ण' एक अच्छा प्रयत्न कहा जा सकता है।

गांधारी—सन् १९५० में आचार्य चतुरसेन शास्त्री का गांधारी 'नाटक' प्रकाश हुआ। इस नाटक द्वारा भारतीय महिलाओं का ध्यान पतिव्रत धर्म की और जीवन का शास्त्रीजी न प्रयत्न किया है। घृतराष्ट्र के अश्वपन के कारण पतिव्रता गांधारी सखियों से अपनी आँखों पर पट्टी बांधन का आग्रह करते हुए कहती हैं—“स्त्री पति की अर्धांगिनी है। वह पति के सुख-दुःख, जीवन-मरण, सभी बातों में आँखों की भागीदार है। सखी, यह पट्टी मेरी आँखों पर बाँध दो।” इस नाटक में गांधारी का निर्मल और उदात्त चरित्र प्रकट हुआ है। इसमें समर्पण, सहनशीलता और सौहार्द की भव्य भावनाएँ दृष्टिगत होती हैं। इस दृष्टि से यह नाटक आदर्शवादी है। दास्य जीवन की सफलता समर्पण और त्याग में है, न कि 'विद्रोहात्मक' विचारधारा में। लेखक का यह मत इस नाटक का प्रेरणातत्त्व है।

### ‘ययाति’

‘ययमाता’ के पश्चात् १९५१ में गोविन्दवल्लभ पंत ने समिष्ठा दय्यानी-संघर्ष और ययाति की पुनर्जीवन-प्राप्ति के पौराणिक वृत्त पर आधारित ‘ययाति’ नाटक की रचना की। समिष्ठा का पुत्र पुरु अपने पिता ययाति को एक वर्ष के लिए अपना जीवन दे देता है और उसका वृद्धत्व स्वयं धारण करता है। इस परिवर्तन से ययाति के पारिवारिक जीवन में और राज्य-संचालन में अव्यवस्था फैल जाती है। अन्त में एक वर्ष के बाद पुनः अपना असली रूप को पाने पर ययाति कहता है ‘कामनाएँ ही मनुष्य के बंधन हैं। उनको मिटा डालना ही मुक्ति है।’<sup>१</sup> इस प्रकार ययाति नाटक में एक मनोवैज्ञानिक समस्या को प्रमुखता दी है। ‘अन्न उपजाने’ में पुरु को प्रवृत्त कर लेखक ने हमारी खाद्य-समस्या पर भी प्रकाश डाला है। इस प्रकार ‘ययाति’ की पुरातन कथा में साप्रत समस्याएँ भी समाविष्ट हो गई हैं।

चार अंकों के इस नाटक में दृश्य नहीं है। फिर भी अभिनय तत्वों का अभाव नहीं रहन पाया है। इसमें गीत सम्मिलित नहीं किये गये हैं। उनके स्थान पर पार्श्व-संगीत की योजना है। नाटक पाठ्य भी है और अभिनय भी।

### ‘स्वर्गभूमि का यात्री’

इस नाटक की रचना रागेय राघव ने सन् १९५१ ई० में की। इसमें महाभारत के युद्ध की समाप्ति के बाद की कथा वर्णित है। पांडव विजयी होते हैं। युधिष्ठिर राज्य-सिंहासन ग्रहण करते हैं। तदनन्तर परीक्षित के जन्म से लेकर पांडवों के स्वर्गारोहण तक की कथा

१. ‘गांधारी’ नाटक, स० २००७ वि०, पृ० १७

२. ‘ययाति’ नाटक, प्रथम संस्करण पृ० ११२

सविस्तार अंकित की गई है। इस कथा का भू-भाग अत्यन्त विस्तृत है। हस्तिनापुर, द्वारका, हिमालय, स्वर्ग आदि कई स्थानों को नाटक में सम्मिलित किया गया है। इसी तरह कई वर्षों की घटनाएँ नाटक में आती हैं। काल-सालन और स्थान-सकलन के अभाव के कारण नाटकीय एकता का निर्वाह नहीं हो सका है जो इस नाटक का गम्भीर दोष माना जा सकता है।

इस पौराणिक नाटक में लेखक ने गांधीजी की सत्य-अहिंसा, हिन्दू-मुसलिम एकता, देश-विभाजन के पश्चात् के हत्याकांड, शरणार्थी-समस्या आदि हमारे युग के राजनैतिक प्रश्नों को पेश किया है और उसी के साथ सामाजिक समस्याओं पर भी प्रकाश डाला गया है। उसी के द्वारा लेखक ने नाटक-प्रणयन के आदर्श को प्रस्तुत किया है : “इस कटकित धरा पर जो बिना रोये चल सकता है वही काँटों को रौंद कर स्वर्ग के पथ पर पहुँचता है, अन्यथा क्या फूलों की पगडंडी पर स्वर्ग का पथ है ?”<sup>१</sup> रागेय राघव मानवतावादी लेखक है, अतः इस नाटक में युद्ध के प्रति पूर्ण प्रदर्शित की गई है। उनका उदार दृष्टिकोण युधिष्ठिर के द्वारा प्रगट हुआ है, “किसी के पाप को पाप करके नहीं मिटाया जा सकता।”<sup>२</sup> नाटक के अधिकांश भाग में नये आधुनिक विचारों का परिचय प्राप्त होता है।

इस नाटक में महाभारतकालीन आर्य-संस्कृति का ह्लासोमुख चित्र अंकित हुआ है और आभीर, नाग आदि आर्येतर जातियों के उत्कर्ष के ऐतिहासिक तथ्य भी इसमें उद्घाटित हुए हैं। इसीलिए लेखक ने इस नाटक को ऐतिहासिक कहा है। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से युधिष्ठिर, द्रौपदी और कृष्ण विशेष उल्लेखनीय हैं। युधिष्ठिर तो गांधीजी की प्रतिमूर्ति ही हैं। वे गांधीजी की ही भाँति सत्य-अहिंसा के उपासक, धर्मपरायण शातिद्रूत हैं। द्रौपदी में नारी-सुलभ गुणों का समावेश हुआ है। कृष्ण पूरे राजनीतिज्ञ हैं। अन्य पात्र इनके पूरक के रूप में आये हैं।

इस नाटक के सवाद मजबूत एवं संप्राण हैं। कहीं-कहीं तो उनके द्वारा कविता प्रगट हो गई है। इस रचना में कुछ गीत भी सम्मिलित किये हैं पर वे दुरुह अधिक हैं। नाटक की सबसे ज्यादा खटकने वाली बात अभिनय-क्षमता का अभाव है। “नाटक की रचना-शैली चलचित्र-निर्माण के लिए अधिक सुकर है।”<sup>३</sup>—डॉ० देवर्षि सनाद्य का यह मत अक्षरगः सत्य है।

### ‘नारद की वीणा’

हिन्दी में समस्या-प्रधान नाटको (Problem play) के प्रवर्तक और समर्थक लक्ष्मी-नारायण मिश्र ने ऐतिहासिक और पौराणिक नाटक भी लिखे हैं। ‘नारद की वीणा’ (१९४६ ई०) उनका पौराणिक नाटक है। इसमें ‘देवी भागवत’ की उस घटना का आधार लिया गया है जिसमें नर और प्रह्लाद का युद्ध आता है। इसकी कथावस्तु हिरण्यकशिपु के वध के बाद आरम्भ होती है। हिरण्यकशिपु के वध का कारण प्रह्लाद क्यों हुआ, इसका बौद्धिक उत्तर देने का इस नाटक में मिश्रजी ने प्रयत्न किया है। आर्यों के भारत में आगमन

१. ‘स्वर्ग भूमि का यात्री’ नाटक, प्र० २०, पृ० १००

२. उद्युक्ता, पृ० २०

३. हिन्दी के पौराणिक नाटक : डॉ० देवर्षि सनाद्य, पृ० २०४

के पश्चात् उनका यहाँ वे मूल निवासी द्रविड लोगों से सघर्ष शुरू होता है। यह सघर्ष शैव और वैष्णव धर्म के सघर्ष का रूप लेता है। हिरण्यकशिपु शैव है। प्रह्लाद वैष्णव-मतावलम्बी है। फलतः पिता-पुत्र में बलह प्रारम्भ होता है। प्रह्लाद किसी व्यक्ति को सिंह की खाल ओढ़ाकर छत्र से प्रतिभियावादी हिरण्यकशिपु का वध करवाता है। नाट्यकार की यह नवीन उद्भावना है। परन्तु "नितात नवीन होने से यह धारणा सहसा ग्राह्य नहीं बनती।"<sup>१</sup>

इस नाटक में मिश्रजी ने यह मत प्रदर्शित किया है कि आर्य याग्यार थे। मास-भक्षी थे। शरीर और शस्त्र के बसी थे। किन्तु द्रविडों का युद्ध-यश आर्यों की अपेक्षा अधिक प्रबल था। इसलिए आर्यों ने द्रविडों की महत्ता स्वीकार की और उन्हें अपना गुरु माना। उनके आश्रमों में रहकर योग विद्या, दशनशास्त्र, ज्योतिष आदि का ज्ञान प्राप्त किया। द्रविडों के सपक से आर्य लोग कला और सत्कार के प्रेमी बने। दोनों के ससर्ग से इस देश की सत्कृति का निर्माण हुआ, जो आज तक चली आ रही है। इस सत्य की ऐतिहासिक सत्यता को खोजने की चिन्ता न कर यदि इसे केवल नाटकीय दृष्टि से देखा जाय तो उसका अत्यन्त आकर्षक और कलात्मक रूप इस नाटक में दीखता है।

इस कृति में प्रह्लाद का अनार्य महर्षि नर के साथ युद्ध होता है। प्रह्लाद हार जाता है। नारद मुनि दोनों के बीच सधि कराते हैं। इसी प्रकार आर्यकुमारी चन्द्राभागा और द्रविड-पुत्र सुमित्र, इन दोनों का द्रविड-प्रधानुसार विवाह कराने का श्रेय नारद मुनि एवं प्रह्लाद को प्राप्त होता है।

नारद की बीणा से सदा ही सघर्ष, अविन्यास और द्वेष मिटा देने वाले सवादी स्वर गूँजते हैं। इसी आदर्श के कारण कृति का नाम 'नारद की बीणा' रखा गया है। यहाँ नारद कलहप्रिय नहीं, अपितु समन्वयसाधक है।

इस नाटक में लेखक ने आर्य और द्रविडों के समन्वय से भारतीय सत्कृति के निर्माण की कल्पना की है। नाटक की आधिकारिक घटना आर्य-द्रविड समन्वय की भावना पर आधारित है। इस प्रागैतिहासिक समन्वयवादी भावना का उद्घाटन लेखक ने इसमें किया है। यह आदर्श ऐतिहासिक सत्य पर आधारित नहीं, अपितु अनुमानाश्रित ही है।

इस नाटक के तीन अंग हैं। उन्हें दृश्यों में विभाजित नहीं किया है। सवाद बड़े मार्मिक एवं बलवत् पूर्ण हैं। नवीन रंगमंच की आवश्यकताओं को दृष्टि-समक्ष रखकर इस नाटक की रचना हुई है पर लेखक को उसमें अधिक सफलता नहीं मिली है। डॉ० वचनसिंह का कथन है कि "शुद्ध नाटक की दृष्टि से 'नारद की बीणा' का विशेष महत्त्व नहीं आया जा सकता, क्योंकि सिद्धान्तों की बहुलता के कारण यह थोड़ा-बहुत अन्धोपदेशिक नाटक (नाट्य-रूपक) सा भासित होने लगता है।"<sup>२</sup>

### 'चक्रव्यूह' (१९५४ ई०)

लक्ष्मीनारायण मिश्र के इस नाटक की कथा का आधार 'महाभारत' है। द्रोणाचार्य द्वारा ऐत चक्रव्यूह की रचना की गई है जिस केवल अर्जुन ही भेद सकता है।

१ डा० दत्तारथ ओझा—हि० ना० उद्भव और विकास, पृ० ४०६

२ डा० वचनसिंह—हिन्दी नाटक, पृ० १०८, प्र० सं० १९५८

दुर्भाग्य से अर्जुन अनुपस्थित है। पांडव 'चक्रव्यूह' में भयभीत है। प्रश्न यह है कि उसे कौन तोड़े ? अभिमन्यु उद्यत होता है क्योंकि उसने अपनी माता सुभद्रा के गर्भ में व्यूह-भेदन की विद्या सुनी थी। वह युद्ध में जाता है और चक्रव्यूह में प्रवेश करता है। पर सप्त महारथियों द्वारा उसकी हत्या होती है, फलतः अर्जुन जयद्रथ-वध की प्रतिज्ञा करता है। उत्तरा सगर्भा है। नाटक का अन्त उत्तरा के उदर-स्थित शिशु के अवतरित होने की भावभरी प्रतीक्षा में होता है। लेखक ने नाटक में पौराणिक पात्रों को मानवीय स्तर पर उतारने का स्तुत्य प्रयत्न किया है और इसी के साथ तत्कालीन प्रसंगों को नये संदर्भ में बुद्धिसंगत अर्थ देकर समझाने की कोशिश की है। इन नयी व्याख्याओं में से सभी मान्य नहीं कही जा सकती। इस नाटक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि सभी कौरवों और पांडवों को लेखक ने मानवीय रूप दिया है जिनमें सुन्दरताएँ भी हैं और दुर्बलताएँ भी हैं। नाटककार ने तटस्थभाव से सभी पात्रों को देखा और परखा है। न पांडव पूरे पुण्यात्मा हैं और न कौरव सर्वथा पापात्मा हैं। यह निरूपण वस्तुतः स्लाघनीय है। 'नारद की वीणा' की अपेक्षा 'चक्रव्यूह' नाटक कला की दृष्टि से विशेष उत्कृष्ट रचना है। संवाद-योजना, वस्तु-संगठन, चरित्रांकन तथा संघ-पात्मक परिस्थिति की सृष्टि—ये सारी बातें इस नाटक में उत्कृष्ट हैं। इसकी अभिनय-क्षमता के विषय में देवर्षि सनाढ्य का मत है कि "प्राधुनिक रंगमंच के ग्राह्यिक नाटक के रूप में हिन्दी पौराणिक नाटक-जगत् में 'चक्रव्यूह' महाप्राण नाटक है।" किन्तु रामगोपालसिंह चौहान तो इसे 'अरगमचीय और दोषपूर्ण' मानते हैं।<sup>१</sup> वस्तुतः सनाढ्य जी का मत प्रतिशयोक्तिपूर्ण है। यदि इस नाटक में थोड़े-बहुत परिवर्तन किये जायें तो यह अभिनेय बन सकता है।

### ‘अंधा युग’ (१९५६)

नई पीढ़ी के उदीयमान साहित्यस्रष्टा धर्मवीर भारती का 'अंधा युग' पाँच अंकों का एक गीति-नाट्य (Poetic drama) है जो हिन्दी गीति-नाट्य परम्परा में नवीनता प्रस्थापित करता है। इसके पूर्व जितने भी गीतिनाट्य हिन्दी में लिखे गये हैं वे सभी एकाकी गीतिनाट्य हैं। 'अंधा युग' पहला संपूर्ण गीतिनाट्य है। इस नाटक में महाभारत-युद्ध के प्रठारहवें दिन की संध्या से लेकर प्रभासतोय में भगवान् कृष्ण की मृत्यु तक के घृत्त का समावेश किया गया है। यादवों का सर्वनाश, कृष्ण की मृत्यु, पांडवों का हिमालय की ओर प्रस्थान, धृतराष्ट्र और गांधारी का वनगमन आदि अनेक अमागलिक प्रसंग इस नाटक में सम्मिलित हैं। महाभारतयुगोन इन घटनाओं का आचार लेकर लेखक ने प्राधुनिक युद्धोत्तरकालीन विद्व-सम्पत्ता के ह्रासोन्मुख कुरूप चित्र प्रस्तुत किये हैं और उसीके साथ रक्तपात, हिंसा, विद्रोह, प्रतिशोध आदि के तरकारीन घृणित एवम् दूषित भावों का अंकन कर लेखक ने हमारे तामसी युग की वर्तमान पाशविक मनोवृत्तियों पर व्यंग किया है। बीच-बीच में आशा, आस्था और मानवता के मूल्यों की भी लेखक ने झंझकी कराई है। किन्तु मुख्यतः 'अंधा युग' विगत विश्वयुद्ध के विद्रूप, विकृत एवम् विनाशकारी प्रभाव की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति है। इसमें समस्त प्रसंगों एवम्

१. हिन्दी के पौराणिक नाटक, पृ० २५१

२. हिन्दी नाटक : सिद्धान्त और समीक्षा, प्र० सं० १९५६, पृ० १६०



पात्रों का प्रयोग प्रतीक-रूप में हुआ है।

इस नाटक के अधिकांश पात्र पौराणिक हैं। कुछ पात्र कल्पित भी हैं। अश्वत्थामा, धृतराष्ट्र, युधुस्तु और मजय इसके प्रमुख पात्र हैं। कृष्ण, गांधारी कृतवर्मा, विदुर, युधिष्ठिर, व्यास आदि पात्रों का भी नाटक में कम महत्त्व नहीं है। इन सभी पात्रों की विभिन्न मन-स्थितियों को भिन्न-भिन्न प्रसंगों द्वारा अत्यन्त कलात्मक ढंग से लेखक ने अभिव्यक्त किया है। "बीसवीं सदी की पतनोन्मुखी संस्कृति के प्रतिनिधि इस नाटक में युधिष्ठिर और धृतराष्ट्र हैं जो नेतृत्व की अंधी शक्ति-उपासना, संपूर्ण विदक पर एकाधिकार की स्वार्थी वासना के प्रतीक हैं। एक विजयी वर्ग का है, एक विजित वर्ग का—किन्तु दोनों ही असंतुष्ट हैं।" गांधारी आज की मानवता के उस वर्ग का प्रतीकात्मक रूप है जो युद्ध की बर्बरता से विक्षुब्ध होकर 'कटु निराशा की उद्वत अनास्था' का मार्ग ग्रहण करती है। अश्वत्थामा के पात्र द्वारा लेखक ने उन राष्ट्रों की प्रसन्न और उन्मादयुक्त मनोवृत्ति का उद्घाटन किया है जिन्होंने विश्वयुद्ध का प्रत्यक्ष अनुभव किया है। अश्वत्थामा की युद्धलिप्सा के महज पार्श्विक भाव पश्चिम में भी आज अलभ्य नहीं। कृष्ण मानवता के ज्योति-रूप हैं। इस प्रकार लेखक ने अन्य सभी पात्रों का प्रतीकात्मक प्रयोग किया है। समग्र गीतिनाट्य इस विशिष्ट प्रयोग के कारण अत्यंत मार्मिक एवं सुन्दर बन पड़ा है।

'अंधा युग' की कथावस्तु में सन्नियता एवम् एकाग्रता बनाये रखने के लिए धर्मवीर भारती ने समवेत गान की योजना की है जो हमें यूनानी नाटकों के 'कोरस' (chorus) का स्मरण कराती है। इस कोरस सेली पर टी० इन० एलियट, अड्डेन आदि का प्रभाव दृष्टिगत होता है। समवेत गान द्वारा नाटक की सूक्ष्म घटनाएँ स्पष्ट होती हैं और दृश्य-परिवर्तन भी होता है। अब तक के गीतिनाट्यों में प्रतुकान्त छंदों का प्रयोग होता रहा है। 'अंधा युग' गीतिनाट्य में मुक्त छंद (free verse) का उपयोग किया गया है। इससे भावाभिव्यक्ति विशेष सबल और सफल हो सकी है।

इस नाटक में जो आस्थाहीनता और अधश्वासी के चित्र मिलते हैं उन पर टी० एस० इलियट के 'वेस्टर्लैंड' का प्रभाव स्पष्ट दृष्टिगत होता है। धीपति शर्मा का कथन है कि "भारती के 'अंधा युग' पर सार्त्र के 'समोचे' की छाप है।" यह योरुप के अति यथार्थवादी कलाकारों का स्वर भरता है। भारत ने पश्चिमी कलाकृतियों के उत्तम तत्वों को आत्मसात् कर और महाभारत की पृष्ठभूमि का मुहृद आधार लेकर इस नाटक का सृजन किया है। मानवता के समक्ष 'वेदना और विवशता के साथ आशा और आस्था के भी बिना इस गीतिनाट्य में प्रस्तुत किये हैं।

'अंधा युग' हिन्दी गीतिनाट्यों की परंपरा को एक नया और स्वस्थ मोड़ देता है। कथानक की उत्कृष्टता, गीतिसंवादों का नाटकीय निर्वाह, प्रभावान्विति, प्रतीक-योजना आदि पर विचार करते हुए यह एक श्रेष्ठ गीतिनाट्य में परिणत होगा, इसमें संदेह नहीं।"

१. 'आलोचना' (त्रैमासिक), अंक २०, पृ० ११६

२. हिन्दी-नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव, प्र. २१० १६६१, पृ० ४२३

३. उपर्युक्त, पृ० २६६

४. डॉ० बच्चनसिंह का कथन : 'हिन्दी के गीतिनाट्य' नामक लेख में। सङ्कलित 'आलोचना' त्रैमासिक का १६वें अंक में, पृ० १०४

अन्य पौराणिक नाटकों में विश्वभरनाथ कौशिक का 'भीष्म' (१९१८), पांडेय बेचन शर्मा 'उग्र' का 'गंगा का बेटा' (१९४०), शंभुदयाल सक्सेना का 'विद्यापीठ' (१९४४), और मोहनलाल जिज्ञामु का 'पर्वदान' (१९४४) आदि उल्लेखनीय हैं।

## गुजराती नाटक

१९०० के पश्चात् सर्वप्रथम कवि नानालाल दत्तपतराम के 'भावप्रधान नाटको' (Lyrical Drama) के द्वारा, गुजराती में अन्य कथाधित पौराणिक नाटकों का प्रारम्भ होता है। उन्होंने इस धारा के दो नाटक लिखे हैं : 'राजपि भरत' (१९२२) और 'विश्वमोता' (१९२७)। इनके अतिरिक्त कवि के अन्य नाटकों में 'जहाँगीर-नूरजहान', 'शाहानशाह अकबरशाह' आदि ऐतिहासिक तथा 'इन्दुकुमार', 'जया और जयन्त' आदि सामाजिक नाटक विशेष महत्वपूर्ण हैं जिनकी विवेचना यथास्थान आगे की जायगी।

## 'राजपि भरत'

महाभारत के आदिपर्व में द्रुपदकुल और दुष्यन्त के पुत्र भरत का उल्लेख है जिसने अपनी क्षमिता और नीति द्वारा समस्त पृथ्वी के राजाओं को अपने अधीन कर लिया और जो चक्रवर्ती सार्वभौम सम्राट् बना। इस प्रतापी राजा भरत की कीर्ति सर्वत्र फैल गई और उसी के नाम पर उसका वंश 'भरतवंश' कहलाया। इसी कथा का आधार लेकर कवि नानालाल ने राजा भरत की महानता और सच्चरित्रता की प्रशस्ति-नाया 'राजपि भरत' नाटक में वर्णित की है। इस नाटक का प्रयोजन भरत के भव्य पान द्वारा भारतवर्ष की जनता को 'आर्यत्व की एकता और लोक-कल्याण की महत्ता का संदेश देना' है। कवि ने इस नाटक को 'उत्तरद्रुपदकुल' के नाम से भी अभिहित किया है। 'राजपि भरत' त्रिअंकी नाटक है और तीनो अंक पुनः दृश्यो में विभाजित हैं। इस पद्यात्मक नाटक में रगमचीय सूचनाएँ गद्य में दी गई हैं और सम्वाद अनुकात छन्दो में हैं। बीच-बीच में कवि की उत्कृष्ट कोटि की कविताएँ भी पायी जाती हैं।

कवि नानालाल का यह नाटक 'दुश्मकाव्य' के अंतर्गत नहीं आता। इसे 'आव्य' कहा है। इसमें रगमचीय गुणों का अभाव है। कवि के अन्य नाटकों की भांति यह नाटक भरतमुनि के नाट्यशास्त्र के नियमों का परिपालन नहीं करता, प्रत्युत यूरोपीय रोमांटिक पद्धति के नाटकों की परम्परा का निर्वाह करता है। इसमें वाक्य-तत्त्वों और नाट्य-तत्त्वों का समन्वय हुआ है। नानालाल मूलतः कवि है। उनकी कवि-प्रतिभा नाटककार पर सदा हावी रहती है। इस नाटक में भी कवि की भव्य कल्पनाओं, उच्च भावनाओं, महान् स्वप्नों तथा दिव्य संदेश का सर्वत्र परिचय मिलता है। इसमें यथार्थ जीवन की ठोस समस्याओं और वास्तविक संघर्षों का नितांत अभाव है। नाटक में केवल कल्पना-लोक के रमणीय चित्र प्रत्यक्ष होते हैं। अपने इस प्रकार के नाटकों की शैली को कवि ने 'डोलन शैली' के नाम से अभिहित किया है। इस रचना में ससृजत परिपाटी के अनुसार सूत्रधार, नादी, मंगलाचरण और मुखांत भावना का भी समावेश हुआ है। इस तरह की नवीन शैली और नई भावना से समन्वित

१. महाभारत : आदिपर्व, अध्याय ७४, श्लोक १२६

२. 'राजपि भरत' नाटक : नानालाल दत्तपतराम कवि, प्र० सं० १९२२, पृष्ठ २

नानालाल का 'राजपि भरत' नाटक नई परम्परा का प्रारम्भकर्ता है।

### 'विश्वगीता' (१९२७)

कवि श्री नानालाल की विशिष्ट नाट्यमृष्टि में 'विश्वगीता' नवीन रचना-प्रयोग है।<sup>१</sup> इसकी कथावस्तु किसी एक प्रसंग या पात्र से सम्बन्धित नहीं है। इसलिए इस कृति की गणना अन्य कथाधित नाटकों में की गई है। पौराणिक ग्रन्थों से कुछ प्रसंगों को लेकर उन्हें भाव की एवता में पिरोने का इसमें प्रयत्न किया गया है। कवि ने स्वयम् प्रस्तावना में कहा है कि "इस नाटक (विश्वगीता) में न देश काल की एकाग्रता है और न कथावस्तु की कार्य-कारण-सफलता की एकाग्रता है, इसमें बस रस-एकाग्रता निर्माई गई है। त्रिलोक की क्षणमृष्टि के अनुकरण सा यह नाटक किसी अदृश्य भाव-एकाग्रता की श्रृंगार में सगठित है।"<sup>२</sup> इस नाटक में शुभदेवजी का यात्रा-भ्रमण मध्यवर्ती घटना है। समग्र नाटक में उपद्रष्टा के रूप में महामुनि परम समर्थ योगपि पतञ्जलि हैं जो ब्रह्मांड का, ससार का चक्रवर्ती सत्य जानने को उद्यत हैं और नाटक के अन्त में उन्हें जिस सत्य का माहात्मार होता है वह है—'चिन्मृत्तिनिरोध योग।'

यह नाटक तीन अंकों में विभाजित है। प्रवेशो (दृश्यों) का भी प्रयोग किया गया है। नादो, मूनघार, नटी, प्रस्तावना, विष्कम्भ, आदि मस्युत नाटक के तत्त्वों का इसमें समावेश हुआ है। नाटक का मुख्य में पर्यवसान होता है। पहले अंक का नाम 'कान जूना प्रश्नो' (प्रति प्राचीन प्रश्न) है। दूसरे का 'परापूर्व ना मयन' (परापूर्व के मयन) और तीसरे का 'निकाल पर सनातनता' है।

पहले अंक में पृथ्वी पर होने वाले अत्याचारों और अन्यायों का निरूपण है। इस अंक के पहले प्रवेश (दृश्य) में 'सीताहरण' का प्रसंग आता है जिसकी सूचना विष्णुभक्त द्वारा दी गई है। 'सीता हरण' के अधिकांश वर्णन वाल्मीकि-रामायण पर आधारित हैं। लक्ष्मण मर्षादा-देखा सींचकर चले जाते हैं और रावण निदड़ी ऋषि का चेश बनाकर 'मिथा देहि' करता हुआ आता है। अनुचित शब्दोच्चार के पदचात् वह सीताहरण करता है। दूसरे प्रवेश में 'शाकुन्तल' नाटक का वह प्रसंग वर्णित है जहाँ दुर्वासा अतिभित्कार न पाने पर प्रणय-मुग्ध शकुन्तला को शाप देते हैं। तीसरे प्रवेश में वृष्ण द्वारा मदाध अत्याचारी राजा वसु के घनपु-भग की कथा बही गई है। अजामिल और चाटालिनी की भूतों के बीच जगत् के ध्वन्य होन की चर्चा और उसका समाधान चौथे प्रवेश में आता है। पाँचवाँ प्रवेश द्रौपदी के वस्त्रहरण से सम्बन्धित है।

तदनंतर दूसरा अंक आता है। इसके पहले प्रवेश में सिद्धलोक की महासिद्धियों द्वारा भौतिक सिद्धियों की प्राप्ति का उल्लेख है। दूसरे में अकगचार्य और मडनमिश्र का शास्त्रार्थ वर्णित है। इस शास्त्रार्थ में प्रतिपादित तर्क आमक होते हुए भी यह दृश्य अत्यन्त सुन्दर है।<sup>३</sup> तीसरा प्रवेश एक भव्य घटना का अंकन करता है इसमें कौचवध-दर्शन से अभिभूत महा-

१. गुजराती साहित्यकी रूपरेखा - विजयराय कल्याणराय वैद्य, द्वि० स० १९४०, पृ० २७८

२. विश्वगीता नाटक - नानालाल दलपतराय कवि, प्र० अ० १९२७, पृ० ११

३. श्री रा. वि. पाठक, 'आलोचना' १९४४, पृ० २३५

मुनि वाल्मीकि का शोक श्लोबत्व प्राप्त करता है। चौथे में शुक्रदेवजी का प्रवेश होता है। गगनदी के दब-घाट पर अप्सराएँ नहा रही थी। शुकदेवजी वहाँ से गुजरते हैं पर नग्न अप्सराएँ अपने तन को ढँकने का प्रयत्न नहीं करती। तत्पश्चात् वेदव्यास का उस तरफ आगमन होता है। अप्सराएँ लज्जित होकर अपना तन ढँकन लगती हैं। हिन्दुओं के कामविजय का भव्य आदर्श कवि ने शुकदेवजी के इस प्रसंग द्वारा प्रस्तुत किया है जो वस्तुतः दलाघनीय है। पाँचवाँ प्रवेश सभी अवतारों और पैगम्बरों के उपदेशों की व्यर्थता का कारण पेश करता है। जब सर्व नर्म्भों का समन्वय होगा तभी 'पूर्ण ब्रह्म ज्योति' प्रगट होगी।

तीसरे अंक के पहले प्रवेश में शुक-रमा-संवाद है। दूसरा प्रवेश सनातन अश्वत्थ, जगत् की महिमा तथा मनु एवम् शुकदेव के जगत्-विषयक संवाद को निरूपित करता है। तीसरे प्रवेश में यह बताया की कोशिश की गई है कि भौतिकता के अनिष्टों का निवारण जीवन व महान् सत्यों का गणनाने पर ही संभव है। चौथे प्रवेश में ब्रह्मर्षियों की यात्रा का वर्णन है। मानसरोवर से राजहंस ऊपर उड़ते जाते हैं और लौकिक वस्तुओं को छोड़ते जाते हैं। इस प्रवेश का विशेषतः आध्यात्मिकता से सम्बन्ध है। अन्तिम पाँचवें प्रवेश में ब्रह्मांड का 'महारास' दिखाया है। ब्रह्मत्व के अनिवार्य शुक्रदेवजी तथा अन्य कई भक्त 'महारास' के दर्शनार्थ एकत्रित होते हैं। हिरण्यगर्भ, परब्रह्म आदि का मंच पर दर्शन होता है। इस प्रकार नाटक की परिसमाप्ति होती है।

इस नाटक में कुछ प्रसंग पौराणिक हैं, कुछ ऐतिहासिक और कुछ दन्तकथाधित। इनमें न पौराणिक का क्रम निभाया गया है और न कालक्रम का ही निर्वाह हुआ है। हिन्दू-धर्म के महान् सत्यों का आवलन इस नाटक में किया गया है। इसके लिए जिन दृश्यों को पसन्द किया गया है, वे वस्तुतः चमत्कारी हैं।<sup>१</sup> आश्वत्थ सत्यो की कवि ने गौरवपूर्ण भाषा में अत्यन्त आदर एवम् श्रद्धापूर्वक प्रगट किया है। यह प्रशंस स्तुत्य है। पर इस नाटक का सबसे बड़ा दोष यह है कि इसकी कथा में सार्वजनिक या सगति का नितान्त अभाव है। सुप्रसिद्ध कथावस्तु या सुयोजित प्रसंग-परम्परा के अभाव में यह हृदयगम नहीं करता। केवल बुद्धिचतुर्षु द्वारा कवि की कल्पना, वाक्जटा और विशिष्ट नाट्य रचना की प्रशंसा की जा सकती है। अनेक प्रसंगों, पात्रों, दृश्यों, गीतों, उक्तियों का अत्यन्त सुश्लिष्ट रूप नाटक की मफलता के लिए आवश्यक एवम् अनिवार्य है। 'विश्वगीता' का कवि इसे निभा नहीं पाया है। इस भावप्रधान गीति-नाट्य की गणना 'राजर्षि भरत' की तरह 'श्रव्य वाच्य' के अन्तर्गत की जा सकती है। रोमांचक शैली का यह नाटक आदर्शवादी भावनाओं के दिव्य संदेश देने वाले प्रसंगों और पात्रों से समन्वित है जिसमें यथार्थ जीवन का तनिक भी चित्रण नहीं हुआ है। नानालाल के सभी नाटकों में ऐपिक ड्रामा (Epic Drama) के अग्र दृष्टिगोचर होते हैं।<sup>२</sup> इसका ज्वलन्त उदाहरण यह 'विश्वगीता' है। 'डोलन शैली' में लिखित यह पद्यात्मक नाटक भावैक्य से युक्त है। इस दृष्टि में चारित्रिक वैशिष्ट्य या नाटकीय सघर्ष और सक्रियता का नितान्त अभाव है। इसका संवाद वाच्यत्व एवम् संगीत-तत्त्व से ओतप्रोत होने के कारण इसका नाटकीय वातावरण साद्यन्त कवितामय और

१. आलोचना . श्री रामनारायण पाठक १९४४, पृ० २३८

२. गंधावन प्रो० अनंतराय रावल, पृ० १४४

रोमानी है। इस नाटक में गीतिकाव्य के तत्त्वों से परिपूर्ण कतिपय सुन्दर, मनोहारी, भव्य कल्पना एवम् भावनापूर्ण गीत उपलब्ध होते हैं। कवि ने विद्वत्प्रदनों की चर्चा करने वाले, सहिष्णु शैली के इस 'विद्वद्गीता' नाटक को महाकाव्य की कोटि का माना है।<sup>१</sup>

### कवि नानालाल के नाटकों की विशेषता

कवि नानालाल ने बारह नाटक लिखे हैं। उपरि विवेचित 'गर्जपि भरत' और 'विद्वद्गीता' में तथा अन्य सभी ऐतिहासिक एवम् पौराणिक नाटकों में जो सामान्य नाट्यलक्षण उपलब्ध होते हैं उनका प्रतिपादन यहाँ किया जा रहा है। नानालाल भावनाशील कवि हैं। वे मदा भव्यता का उपासक रह हैं। फलतः उनका सभी नाटक भावना-प्रधान है और उनमें Epic Drama के कतिपय अंग दृष्टिगोचर होते हैं।<sup>२</sup> जीवन की यथार्थता का चित्रण उनके नाटकों में नहीं मिलता, प्रत्युत आदर्शवादी भव्य भावनाओं के दिव्य संदेश देने वाले प्रसंग एवं पात्र उनमें निरूपित किये जाते हैं। अपने नाटकों का द्वारा नानालाल संसार को सात्त्विकता तथा आध्यात्मिकता का अनुदेश देना चाहते हैं। उनके नाटक आत्मलक्षी हैं। उनमें वस्तुतः गौणत, चिंतनतत्त्व प्रधानत अंकित रहता है। अतः ये नाटक सामान्य नाटकों का मानदंडों द्वारा मूल्यांकित नहीं किये जा सकते। कवि ने अपने 'इन्दुकुमार' नाटक की प्रस्तावना में उस नाटक की शैलीस्वरूप के विषय में जो कुछ कहा है वह उनके अन्य सभी नाटकों के विषय में भी संक्षरश सत्य है।<sup>३</sup> यह भावप्रधान (Lyrical Drama) है। भरत नाट्यशास्त्र के भेदों का विचार करने पर यह 'दृश्य' नहीं प्रत्युत 'श्राव्य' नाटक है। यूरोपीय रमशास्त्र की दृष्टि से देखा जाय तो यह कलात्मिक नहीं अपितु रोमांटिक पद्धति पर आधारित है। इस नाटक (इन्दुकुमार) की शैली गोथे (वृत्ति फाउण्ट) और शैली (वृत्ति प्रोमिथियस अनबाउण्ड—Prometheys Unbound) की नाट्यशैली का समान है, न कि शेक्सपियर की शैली के।<sup>४</sup> कवि ने स्वयम् अपनी इस विशिष्ट काव्यस्वरूपपूर्ण नाट्यशैली को 'डोलनशैली' का नाम दिया है।<sup>५</sup> इसे 'अपचांगध शैली' भी कहते हैं जो न पूर्णतः पद्यात्मक है और न पूर्णतः गद्यात्मक। इसमें एकरसता अधिक रहती है। नानालाल की इस डोलनशैली की सबसे बड़ी सीमा यह है कि आरोह अवरोहों के अभाव के कारण इसमें विविधतापूर्ण पात्रों के अनुभूत संवादों की योजना करने की क्षमता नहीं रहती। इसी कारण कवि के नाटकों में अभिनय तत्त्वों का नितांत अभाव रहता है। अतः कवि ने स्वयम् अपने नाटकों को 'श्राव्य' कहा है।

नानालाल के नाटकों में कथानक की एकता का अभाव रहता है तथा भावार्थ की प्रधानता रहती है। उन्हीं के द्वारा प्रभावान्विति पैदा की जाती है। पात्र भावों के प्रतिनिधि रूप होते हैं। संवादों में काव्य एवम् संगीत तत्त्व का अपूर्व संयोग पाया जाता है। नाटकों का वातावरण साच्चत कवित्वपूर्ण एवम् रोमांटिक रहता है। भावना और कल्पना के प्रतिरेक के कारण नाटकों में कार्य-व्यापार में बड़ी शिथिलता आ जाती है।

\* १. गुरुदेव अर्पण अने प्रस्तावना, ले० नानालाल दत्तपनराय कवि, पृ० २४  
 २. गंधावन - अनन्तराय रावत, पृ० १४४  
 ३. 'इन्दुकुमार'—प्रस्तावना  
 ४. 'इन्दुकुमार'—प्रस्तावना

कवि के नाटको का सर्वाधिक भागपूर्ण उनके मधुर मगीत-प्रधान गीत हैं जिनमें गीतिकाव्य के सभी तत्त्व उपलब्ध होते हैं। इससे ये नाटक उन कविता प्रधान नाटको (Lyrical Drama) की कोटि के अन्तर्गत आ गये हैं जिनमें नाट्यात्मकता के पद पर कविता आसीन हो जाती है। कवि ने स्वयं अपने नाटको को सभवतः इसीलिए 'काव्य' नाम से संबोधित किया है।<sup>१</sup> इन नाटको का प्राणतत्त्व कविता है। गुजराती नाटक साहित्य को कवि नानालाल के ये नाटक विनिष्ट देन हैं।<sup>१</sup>

### कन्हैयालाल मुशी के पौराणिक नाटक

सन् १९१५-१६ से प्रारम्भ होने वाले नवीन युग में गुजरात के इतिहास में दो घटनाएँ असाधारण महत्त्व रखती हैं। एक, मार्बजनिक क्षेत्र में गांधीजी का आगमन और दूसरी साहित्यिक क्षेत्र में क० मा० मुशी का प्रवेश। दोनों युगान्तरकारी प्रतिभाएँ प्रमाणित हुईं। गांधीजी ने समस्त सार्वजनिक जीवन में अभूतपूर्व क्रांति पैदा कर दी और कन्हैयालाल मुशी ने गुजराती गद्य-साहित्य में आमूल परिवर्तन कर दिया। दोनों ने अक्षरशः युगद्रष्टा और युगस्रष्टा का नाम चरितार्थ किया।

मुशी जी सर्वतोमुखी प्रतिभा के साहित्य स्रष्टा हैं। इन्होंने उपन्यास, नाटक, कहानी, इतिहास, आत्मकथा आदि सभी साहित्य विभागों में उत्कृष्ट रचनाएँ की हैं और गुजराती साहित्य में सदा के लिए अपना अनन्य स्थान बना लिया है। गुजराती में गद्य-प्रधान ललित साहित्य के सर्वाधिक यशस्वी स्रष्टा मुशीजी हैं।<sup>२</sup> मुशीजी मूलतः नाट्यकार हैं। इनकी समस्त गद्य-रचनाओं में 'नाट्यकार मुशीजी' न्यूनाधिक रूप में अवश्य उपस्थित रहते हैं। नाट्य-तत्त्व इनकी कारिणी प्रतिभा का अभिन्न अंग है। मुशीजी के नाटको में पौराणिक, सामाजिक तथा ऐतिहासिक विषयों का समावेश हुआ है। पौराणिक नाटक भावना-भक्त मुशी की उत्कृष्ट मृष्टि हैं।<sup>३</sup> इन्होंने अपने पौराणिक नाटको में आधुनिक युग की विभिन्न एवम् विविध भावनाओं का निरूपण किया है। भारतीय सस्कृति का गौरवमय अतीत अपने समुज्ज्वल रूप में अत्यन्त कलात्मक ढंग से इन नाटको में प्रगट हुआ है और इसी के साथ लेखक की नितान्त मौलिक उद्भावनाएँ भी इनमें प्रगट हुई हैं।<sup>४</sup> यह केवल गुजराती साहित्य के लिए ही नहीं, संपूर्ण भारतीय साहित्य के लिए गर्व की वस्तु है।<sup>५</sup>

मुशीजी के समस्त पौराणिक नाटक तीन भागों में प्रकाशित हुए हैं पौराणिक नाटको—लोपामुद्रा, भाग २ और ३ तथा लोपामुद्रा भाग ४—इन नाटको की कथाओं का आधार महाभारत-पुराण हैं।<sup>६</sup> पुराणों के इन कथाओं की कालावधि प्राचीनतम मानी है। मुशीजी ने उपलब्ध समग्र साहित्य को एकत्रित कर अपनी कल्पनाशक्ति द्वारा उसे कलात्मक रूप प्रदान कर तत्कालीन वैदिक-पौराणिक वातावरण के समन्वित रूप को तादृश्य प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। आवश्यकतानुसार इन्होंने पौराणिक पात्रों और प्रसंगों के

१ "हैं तो कहीं-कहीं वे शायदों व श्दों के नाटको काव्यो छे," गद्याक्षत, पृ० १६२

२. 'गद्याक्षत', अनतराय रावल, पृ० १६१

३ श्री विजयराय कल्याणराय वैच, 'गुजराती साहित्यकी रूपरेखा', दि० आ० १९४६, पृ० ३१६

४ साहित्य-विचार, प्रो० अनतराय रावल, दि० आ०, १९५६, पृ० २०४

५ श्री सीताराम चतुर्वेद। मुशीजी और उनकी प्रतिभा प्र० स०, पृ० ५६

६ 'पौराणिक नाटको उषोदयात'—ले० क० मा० मुशी, बीबी आशुति, १९४२, पृ० ५

निरूपण में परिवर्तन एवम् परिवर्द्धन भी किया है, ताकि वे अधिक नाट्यशक्त बन सकें। मुंशीजी का पहला पौराणिक नाटको का समूह १९३० में प्रकाशित हुआ जिसमें 'पुरन्दर-पराजय', 'अविभक्त आत्मा', 'तर्पण' और 'पुत्र समोवडी'—ये चार नाटक सम्मिलित हैं।

### 'पुरन्दर-पराजय'

यह नाटक च्यवन ऋषि के साथ सुकन्या के विवाह का प्रसंग लेकर रचा गया है। क्षत्रिय पुरोहित भृगुओं के नायक, सामवेद के मन्त्रद्रष्टा च्यवन इन्द्रभक्त पथकी को पराजित करते हैं और शर्यापि को अन्तर्देश में बसाते हैं। इन्द्र कुपित होकर उन्हें वृद्धत्व की प्रतिम अवस्था प्राप्त करने का शाप देता है, अतएव च्यवन क्षीण-जर्जरित हो जाते हैं। इन्द्र और भृगुओं में सतत सघर्ष चलता रहता है। भृगु अपने नायक च्यवन का उत्तराधिकारी पान के लिए जराग्रस्त महर्षि च्यवन का शर्यापि की पुत्री सुकन्या से विवाह करा देते हैं। सुकन्या वृद्ध और सहाहीन च्यवन के साथ रखी जाती है। इस असह्य स्थिति से मुक्त होने के लिए नयवीवना सुकन्या भागना चाहती है, पर अग्निदेव उसे रोकते हैं। सुकन्या कामवासना से प्रपीडित है। वह अश्विनो के पास उसे बधू बनाकर भगा ले जाने का संदेश भेजती है। जब अश्विनो का उससे अपहरण के लिए आगमन होता है तब वह भागने की उद्यत नहीं होती। उसके मन में आशों के विवाह-बंधन की पवित्रता, दास्य-जीवन की भग्यता एवम् गरिमा और सामाजिक व्यवस्था के सुचारु संचालन की आवश्यकता की भावना पैदा होती है। उसे पश्चात्ताप और आत्मश्लाघा होती है। विदवत के समक्ष नतमस्तक होकर सुकन्या अपने अपराध के लिए देहात दंड पाना चाहती है। विदवत और अश्विन इससे द्रवित हो जाते हैं। च्यवन के प्रताप से भृगुओं की विजय होती है। पुरन्दर पराजित होता है और च्यवन ऋषि पुनः यौवन प्राप्त करते हैं। इस प्रकार इस त्रिकीय नाटक का सुखान्त होता है। इस नाटक द्वारा मुंशीजी यह प्रतिपादित करते हैं कि समय द्वारा ही समाज का आस्तविक उत्कर्ष हो सकता है। वैयक्तिक प्रेम और मुख की अपेक्षा समाज और राष्ट्र की भावनाएँ और परंपराएँ अधिक महत्त्व रखती हैं। व्यक्ति को समाज के हित में अपनी सुविधाओं का उत्सर्ग करना ही चाहिए। आधुनिक युग की यह सामाजिक भावना इस नाटक में केन्द्रस्थ है। इसी के साथ लेखक ने यह भी निर्देश किया है कि नारी की पवित्रता, नारी का पातिव्रत उसकी अपनी इच्छा पर निर्भर है। वतपूर्वक शोषा हुआ पातिव्रत किसी मूल्य का नहीं। इस भावना का सुन्दर निरूपण सुकन्या के चरित्र द्वारा नाटक में हुआ है। सुकन्या के द्वारा अतः सघर्ष का, उसकी भावना और कर्तव्य का मानसिक तुल्य युद्ध लेखक ने सफलतापूर्वक प्रभावोत्पादक ढंग से अंकित किया है। नाटक के अंतिम भाग में सुकन्या का अपनी आत्मिक शक्ति से कर्तव्य को अपनाकर वासनाओं पर विजय पाना वस्तुतः आदर्शमुखी प्रसंग है, जो नाट्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया गया है। इससे सुकन्या का चरित्र ज्यादा उच्च और शुभ्र बना है। इसमें हमें मुंशीजी के मनोवैज्ञानिक ज्ञान और नाट्यात्मक सूक्ष्म का अच्छा परिचय मिलता है।

### 'अविभक्त आत्मा'

इस वेदकालीन वस्तुप्रधान नाटक में आशों का उद्गम स्थान उत्तरी ध्रुव का प्रदेश माना है। जब उत्तरी ध्रुव में हिमवर्षा होती है, तब यम वैवस्वत आशों को दक्षिण में ले जाते हैं और मनु द्वारा वहाँ से वे भारत में लाये जाते हैं। प्राचीन सप्त ऋषि नक्षत्र-मंडल

में परिणत हो गए हैं। वरुण आर्यों को यह वचन देते हैं कि नक्षत्र-मण्डल ने ये सभी महान् ऋषि फिर कभी जीवित रूप में प्रगट होंगे और जब ऐसा होगा तभी आर्य जाति सुखपूर्वक एक स्थान पर स्थायी हो सकेगी। छ ऋषियों का तो जन्म हो चुका है पर सातवें ऋषि का जन्म शेष रह गया है। वरुण का यह भी वचन है कि यदि सौ वर्ष के भीतर सातवें ऋषि का जन्म नहीं हुआ तो नक्षत्र-मण्डल में फिर कभी कोई परिवर्तन नहीं होगा और आर्यों का विनाश हो जायगा। परिणामस्वरूप, आर्य अधिक चिंतित है। सातवें ऋषि के पद के लिए दो व्यक्ति आकांक्षी हैं। तरुण तपस्वी वसिष्ठ ऋषि और मेघातिथि की यशस्विनी पुत्री अरुन्धती। संयोग से दोनों में प्रेम और आकर्षण का उद्भव होता है और इससे सातवें ऋषि के उदित होने और स्थान पाने की आर्य-समस्या और भी जटिल बनती है। एक दिन वसिष्ठ अरुन्धती से विवाह का प्रस्ताव करते हैं, पर अरुन्धती तत्पर नहीं होती। उसे विवाह करना अभीष्ट मार्ग का अवरोधक प्रतीत होता है। वसिष्ठ को जब यह पता चलता है कि सप्तर्षि-पद के लिए अरुन्धती उत्सुक है तो वे अपने प्रयत्न को त्याग देने का वचन देते हैं। उनकी दृष्टि में यह त्याग नहीं, प्रेमियों की आत्माओं के अविभक्त रूप का प्रमाण है। तदनंतर अरुन्धती के लिए वे सप्तर्षिपद या जान पर भी उसे स्वीकार नहीं करते। दाम्पत्य की सिद्धि के समक्ष वसिष्ठ आर्यों के परम वाछनीय सप्तर्षिपद को तुच्छ मानते हैं। इस कारण तबु उन्हें क्षाप देते हैं। जब अरुन्धती यह संवाद सुनती है, तो विह्वल और उद्भ्रात-सी हो जाती है। वह तुरन्त अपना निश्चय बदल कर शापित वसिष्ठ के साथ चल देती है। सुन्दर एकान्त स्थान में आश्रय स्थापित किया जाता है। वहाँ भी शाप के कारण दारुण क्लेश सहते हैं। अततोगत्वा उनकी अनन्य प्रणय-साधना के कारण उनकी अविभक्त आत्मा स्पृहणीय सप्तर्षि-पद प्राप्त करती है और वे 'आर्य-अन्तर' के विधाता बनते हैं। इस प्रकार चार अर्कों के साथ एक विष्कम्भक वाले इस नाटक में मुंशीजी ने दाम्पत्य जीवन की 'उच्चाक्षयता तथा सर्वोपरिता' प्रतिष्ठित की है। स्त्री और पुरुष दो नहीं, एक है। दोनों परस्पर के सहयोग के अभाव में अधूरे ही हैं। दोनों के स्नेह-मिलन में जीवन की पूर्णता प्रगट होती है। पति-पत्नी के दाम्पत्य स्नेह के अद्वैत रूप में ही दोनों की 'अविभक्त' आत्मा प्रगट होती है। पद, प्रतिष्ठा, संपत्ति, समृद्धि आदि सभी वस्तुएँ स्नेह-संसार के समक्ष गौण हैं। एकनिष्ठ स्नेह-साधना को प्रत्यक्ष करनेवाला 'अविभक्त आत्मा' नाटक गुजराती नाट्य-साहित्य की महनीय वृत्ति है।

### 'तर्पण'

इस नाटक की कथा पुराणों और महाभारत में मिलती है। हैहयों और भार्गवों का युद्ध चल रहा है। भार्गव कुल की एक स्त्री इस युद्ध से किसी प्रकार अपने इकलौते बेटे को उरु (जाँघ) में छिपाकर बचा लेती है। उसमें छिपाये जाने के कारण वह अर्ध कहा जाता है। अर्ध अपना समस्त जीवन हैहयों के आक्रमण से आर्यावर्त की सुरक्षा करने में व्यतीत करता है। अन्त में उसे आर्य राजाओं के अन्तिम अवशेष-रूप राजपुत्र सगर प्राप्त होता है। हैहयों के विनाश और आर्यावर्त के सरक्षण की वामना से अर्ध सगर को पाल-पोसकर बड़ा करता है। सगर का राज्य नीतद्रष्टा के अधीन है। उसे पुन प्राप्त करने के लिए अर्ध सगर को उद्यत करता है। विन्तु विधि का विधान कुछ और ही है। हैहय नगर के राजा नीतहव्य की पुत्री सुपर्णा यमुना में नौका-विहार करती है। अर्ध पद्मयन्त्र से सुपर्णा को



नौका के साथ पानी में डुबा देता है। इस पक्षधर का सगर को कोई ज्ञान नहीं है। अतः वह सुवर्णा को बचा लेता है। दोनों एक-दूसरे के प्रति आर्गुषित होते हैं।

एक दिन श्रौवं भय्य समारम्भ करके सगर को आर्यावर्त का राजा उद्घोषित करता है और हैहयों पर आक्रमण कर उनका विनाश करने का आदेश देता है। सगर सुवर्णा के प्रेमावर्णन के कारण गुरुदेव का आदेश सुनकर बेचैन हो जाता है। उसके मन में भावना और कर्त्तव्य का संघर्ष होता है। श्रौवं शत्रुआ के रक्त से पितृ-तर्पण करने को कटिबद्ध है। वह सगर से सुवर्णा और वीतहव्य की हत्या कर उनका रक्त गुरु दक्षिणा के रूप में देने को कहता है। सगर किरुसंध्यविमूढ़ हो जाता है।

इधर वीतहव्य सौराष्ट्र के राजा को सुवर्णा के साथ विवाह के लिए निमन्त्रित करता है, पर श्रौवं द्वारा उसकी हत्या होती है। फलतः सगर और सुवर्णा के स्नेह-लग्न की सभावना दृष्टिगत होती है। एक दिन जब दोनों नदी-तट पर एवान्त में मिलते हैं, सगर साहस घटोर कर सुवर्णा से भावी युद्ध की तथा श्रौवं द्वारा हैहयों के विनाश की बात कह देता है। दोनों चिंतित एवम् व्यग्र होते हैं और भागने लगते हैं। उसी समय श्रौवं का वहाँ आगमन होता है। उसके हाथ में जामदग्न्य अस्त्र है। उसे देते हुए वह सगर को युद्ध का आदेश देता है। सगर विक्षिप्त-सा वीतहव्य के महल में घुस जाता है और छून से लथपथ वीतहव्य का शिर लाकर गुरु के चरणों में प्रस्तुत करता है। सुवर्णा वहीं गिरकर प्रेम की बलिबेदी पर अपने प्राण त्याग देती है। श्रौवं कृतकृत्यतापूर्वक पितृ-तर्पण को उद्यत होता है। रोग चक्रवर्ती सगर की जय पुकारते हैं, पर श्रौवं आर्यावर्त की जय कहता है। अत्यन्त खिन्न-हृत्प्रभ सगर अपनायास ही कह उठता है—'आर्यावर्त की जय।' इस प्रकार इस पाँच अंकों के 'तर्पण' नाटक का कर्ण अंत होता है। लेखक ने इस अतिकर्ण नाटक में व्यक्तिगत प्रेम और राष्ट्रीय हित के बीच संघर्षात्मक परिस्थित का सृजन कर अंत में यह प्रतिपादित किया है कि किसी भी स्थिति में राष्ट्र का हित सर्वोपरि माना जाना चाहिए। अपनी प्रियतमा सुवर्णा की बलि देकर भी सगर अतत्तोगत्वा 'आर्यावर्त की जय' की उद्घोषणा करता है। इसमें सगर की विवशता, वेदना और व्यग्रता के भाव अवश्य हैं। सगर का प्रेम-द्रोह भी इसमें प्रगट होता है। पर यह सब होते हुए भी मुंशीजी ने देश के प्रति कर्त्तव्य की प्रधानता सिद्ध की है जो आज हमारा युग-धर्म है। इसमें यह भी संकेत है कि आर्यावर्त की स्वाधीनता के लिए यदि हिंसा का प्रयोग करना पड़े तो वह हिंसा किसी प्रकार निन्दनीय या त्याज्य नहीं है। इस विचार को नाटक में श्रौवं द्वारा प्रस्तुत कर मुंशीजी संभवतः यह प्रस्थापित करना चाहते हैं कि स्वराज्य प्राप्ति के लिए साध्य शुद्धि की ही दृष्टि समक्ष रखना चाहिए, न कि साधन शुद्धि। अंग्रेजी शासन के समय स्वराज्य प्राप्ति के लिए हिंसा अहिंसा सम्बन्धी विवाद अस्त प्रश्न पर मुंशीजी ने यहाँ अपना मत प्रदर्शित किया है।

### 'भुत्र समोवडी'

पौराणिक युग का उपा काल है। भनु की सन्तान (मानव) युद्ध करती हुई इधर-उधर भटकती रहती है। देव और दानव भी युद्ध में प्रवृत्त हैं। सर्वत्र घबिरत युद्ध चल रहा है।

महर्षि शुक्राचार्य दानवों को पुरोहित हैं जो भूतकोको पुनर्जीवित करने वाली 'सजीवनी' विद्या के ज्ञाता हैं। उनकी पुत्री देव्यानी परम तेजोमयी और तावप्यवती है। देवों के पुरो

हित आचार्य बृहस्पति का पुत्र कच शुक्राचार्य के पास 'सजीवनी' विद्या सीखने जाता है। संयोग से कच और देवयानी में प्रेम हो जाता है। शुक्राचार्य चिन्तित है।

दानवों के राजा वृषपर्वा को कच का शुक्राचार्य का शिष्यत्व प्राप्त करना असरता है, पर शुक्राचार्य दृढ़ है। वृषपर्वा और इन्द्र में युद्ध चल रहा है। इन्द्र युद्ध-समाप्ति की इच्छा प्रगट करता है, पर शुक्राचार्य वृषपर्वा को युद्ध में प्रवृत्त रहने का आदेश देते हैं।

कच-देवयानी के प्रणय के कारण शुक्राचार्य बहुत व्यग्र हैं। वे पुत्रविहीन हैं। उन्हें पुत्री को भी खोने की आशंका होती है। देवयानी उन्हें आश्वस्त करती है कि वह पुत्र की भांति सदा उनके साथ रहेगी। कच-देवयानी प्रेम से वृषपर्वा रूष्ट है। अतः वह कच की हत्या कर उसका मांस सोमरस के साथ शुक्र का पिला देता है। शुक्राचार्य और देवयानी को इस क्रूर कृत्य का ज्ञान हो जाता है। देवयानी अतीव दुःखी होती है, इसलिए शुक्राचार्य उदरस्थ कच को 'सजीवनी मंत्र' सिखा कर पुनर्जीवित करते हैं। फिर कच की सहायता से वे स्वयम् भी जी जाते हैं। तदनंतर पितृ-भक्ता देवयानी द्वारा कच के विवाह-प्रस्ताव के ठुकराये जाने पर कच अपने स्वर्ग-लोक की ओर प्रयाण करता है। इस पर शुक्राचार्य उसे शाप देते हैं कि "सजीवनी मंत्र कभी तुम्हें फलदायी सिद्ध न होगा।" तब कच भी शुक्राचार्य को शाप देता है कि—"देवयानी सवर्ण वर पाने से वंचित रहेगी।" कच के प्रस्थान के पश्चात् तीन लोक की स्वतन्त्रता की आकांक्षणी देवयानी ययाति से विवाह कर लेती है। पर वह उससे यह वचन ले लेती है कि इन्द्रासन प्राप्त किये बिना वे दापत्य सुख नहीं भोगेंगे। पन्द्रह वर्ष के युद्ध के बाद ययाति विजयी होता है। ययाति मदाध होकर इन्द्र से दुर्व्यवहार करता है फलतः वह पृथ्वी पर फेंक दिया जाता है। देवयानी को उसके प्रति घृणा हो जाती है और वह सदा के लिए अपने पिता शुक्र के साथ पुत्रतुल्य (पुत्र समोवड़ी) बनकर रहना पसन्द करती है। अन्त में पिता और पुत्री दोनों अनन्त की ओर चल देते हैं। इस छद्म अक वाले नाटक में मानव-जीवन की शक्तियों और सीमामो का उद्घाटन करते हुए मुंशीजी ने 'तर्पण' की भांति यहाँ भी यह आदर्श प्रस्थापित किया है कि कर्तव्य की बलिवेदी पर प्रणय का उत्सर्ग करना आवश्यक है। देवयानी तीन लोक की स्वतन्त्रता के लिए और उसी के साथ अपने पिता के प्रति अपना कर्तव्य निभाने के लिए अपने प्रेमी कच और पति ययाति का परित्याग करती है और इस त्याग में 'तर्पण' के सगर की वेदना और विवशता नहीं है, पर सबरूप की शक्ति और दृढ़ता है। देवयानी का पात्र मुंशीजी की अद्वितीय सृष्टि है। उसका प्रचल मनोमयन, उसका प्रतापी व्यक्तित्व और उसकी अदम्य शक्ति वस्तुतः निर्व्याज स्तुति की अधिकारिणी है।

मरे हुए लोगों को पुनर्जीवित करने के लिए शुक्राचार्य कच को 'सजीवन मन्त्र' बताते हैं :

"डरो नहीं, हटो नहीं, मुको नहीं, लडो; सदा पराजय में या विजय में, इस जन्म में या मृत्यु में, और अन्त में परलोक में।" लेखक ने शुक्राचार्य के इस 'सजीवन मन्त्र' द्वारा अग्नेजो की दासता की श्रृंखलाओं में जकड़ी हुई भारत की प्रजा की मुक्ति का मन्त्र दिया है और इस प्रकार उन्होंने अपना राष्ट्र-धर्म निभाया है। देवलोक, दानवलोक और मानवलोक के भेदों को मिटाकर सर्वत्र समानता स्थापित करने की शुक्राचार्य की भावना के पीछे मुंशी

का हमारे सामाजिक और राजनैतिक जीवन में ममता-संस्थापन का धातु प्रगट हुआ है। इस प्रकार 'पुत्र समोवढी' नाटक राष्ट्रीयता और मानवता की उच्च आवाजाएँ उद्घाटित करता है।

'पौराणिक नाटको' नामक इन चार नाटकों के संग्रह के प्रकाशन के पश्चात् मुझे ज़ी ने 'लोपामुद्रा' के चार भागों की रचना की। पहले भाग के इतिवृत्तको उपन्यास का रूप दिया है, शेष तीन भाग नाटकाकार हैं। इन चारों भागों में लेखकों ने वर्णभेद की समस्या को उठाया है। प्रायों और दस्युओं की कथा को लेकर यह प्रश्न प्रस्तुत किया गया है कि हमारे द्वारा जातिभेद, वर्णभेद और रंगभेद क्यों निभाए जा रहे हैं? इनसे क्या कल्याण है? क्या हम समानता का सृजन नहीं कर सकते?—इन प्रश्नों के उत्तर इन नाटकों में ही समाविष्ट हैं। 'लोपामुद्रा' के तीन भागों के तीन नाटक 'शबर-कन्या', 'देवे दीधेली' और 'महर्षि विश्वामित्र' एवं ही कथा के तीन प्रश्न हैं। अतः उचित यह होगा कि सर्वप्रथम तीनों के कथा-अंगों को अंकित कर तत्पश्चात् एक साथ उनका विवेचन प्रस्तुत किया जाय।

### 'शबर-कन्या' (१६३३)

इस नाटक में आर्य और अनाय (दस्यु) के युद्ध का चित्र है। दस्यु राजा शम्बर विजयी होकर लौटता है और विश्वरथ, ऋक्ष तथा लोपामुद्रा बन्दी के रूप में लाये जाते हैं। लोपामुद्रा असाधारण सुन्दरता और तेजस्विता की देवी है। वह शम्बर को अपने अपहरण के लिए निर्भयतापूर्वक लताडती है। विश्वरथ से लोपामुद्रा की भेंट होती है। विश्वरथ उदार चरित है। वह सर्वगुण-सम्पन्न लोपामुद्रा के वात्सल्य का अधिकारी बनता है। उषा शम्बर-कन्या है। यह विश्वरथ के प्रति आकर्षित होती है। ऋक्ष लोपामुद्रा के प्रति श्रद्धा और सम्मान की दृष्टि से देखता है, पर उसका चरित्र बड़ा चंचल और हास्यप्रद है। लोपामुद्रा उसे अपने आधिपत्य में रखती है। शम्बर पुनः आर्यों से पराजित होता है। उषा भैरव यह धारणा करता है कि पराजय का कारण इष्टदेव का कोप है। अतः उन्हें सन्तुष्ट करने के लिए वह लोपामुद्रा, विश्वरथ और ऋक्ष की बलि चढ़ाना चाहता है इसलिए पापराण-स्तम्भों से तीनों बांधे जाते हैं। उषा के मन में सषर्प जागता है। एक और पिता के प्रति कर्तव्य-भावना है और दूसरी ओर प्रियतम की जीवन-रक्षा का प्राण-प्रश्न है। अन्त में प्रेम की विजय होती है। अपने प्रियतम (विश्वरथ) की बचाने के लिए वह दिवोदास और अगस्त्य को लोपामुद्रा आदि के बंध की सूचना चुपके से दे आती है। वे ठीक समय पर पहुँच कर तीनों को बचा लेते हैं। भैरव भाग जाता है। युद्ध में शम्बर मारत होता है और अपनी पुत्री उषा के प्रति घृणा का भाव प्रदर्शित करता हुआ अपनी जीवन-लीला समाप्त करता है। अगस्त्य विश्वरथ से उषा का त्याग करने का अनुरोध करते हैं। उनका मत है कि आर्य और दस्यु का गठबन्धन अप्राकृतिक एवं असांस्कृतिक है। वे शम्बर-कन्या को उन्हें सौंपने की आज्ञा देते हैं। विश्वरथ इस वर्णभेद का विरोध करता है। लोपामुद्रा समाधान ढूँढने को प्रयत्नशील है। अगस्त्य अत्यन्त कुपित होकर विश्वरथ एवं उषा की हत्या को उद्यत होते हैं, पर लोपामुद्रा की कुशलता से वे दोनों बच जाते हैं। अगस्त्य वही नीचे गिर जाते हैं। जाति-बन्धनों का खंडन करने वाला विश्वरथ उषा को अपनाता है। इस नाटक का उत्तरार्द्ध 'देवे दीधेली' है।

## ‘देवे दीधेली’ (१९३३)

यह नाटक लोपामुद्रा का तीसरा भाग है। दिवोदास की राजधानी तृत्सुग्राम में भरतो और तृत्सुग्रो की विजयी सेना दस्युग्रो की सम्पत्ति छूट जाती है। लोपामुद्रा भी उसके साथ है। अगस्त्य के जातीय अभिमान और भावों की मदान्धता का वह खुलकर विरोध करती है। अगस्त्य के प्रिय शिष्य विश्वरथ का शम्बर-कन्या उग्रा से विवाह करना निश्चित है। अगस्त्य इसके विरोधी हैं। सधर्मात्मक बानावरण पैदा होता है। अगस्त्य प्रतिज्ञा करते हैं कि यदि विश्वरथ उग्रा का त्याग नहीं करेगा तो मैं प्राण दे दूँगा। उग्र विश्वरथ उग्रा से विवाह न होने पर अपने जीवन का अन्त करने का सबल्य करता है। लोपामुद्रा दोनों की प्राण-रक्षा के लिए प्रयत्न करती है। अगस्त्य के मन में लोपामुद्रा के लिए प्रेम जागता है और इसलिए वे तनिक विचलित भी होते हैं, किन्तु पुनः जातीय अभिमान उन्हें विरोध करने को प्रेरित करता है। लोपामुद्रा समाधान के लिए पूरा उद्योग करती है। दस्युपुरोहित दुष्ट भैरव अघनार में चुपचाप आकर लोपामुद्रा पर सज्ज का प्रहार कर उसे मारत करता है। विश्वरथ भैरव को पकड़ लेता है। तब रोहिणी द्वारा यह सूचना प्राप्त होती है कि भैरव ने उग्रा की हत्या कर डाली है। विश्वरथ भैरव का वध करता है। अगस्त्य मृत लोपामुद्रा की स्वीकार करते हुए कहते हैं—“यह देवो की दी हुई है। देवदत्ता (देवे दीधेली) है।”

## ‘ऋषि विद्यामित्र’ (१९३४)

यह नाटक ‘लोपामुद्रा’ का चौथा भाग है। इसमें तृत्सुग्राम का आन्तरिक सघर्ष दिखाया है। दस्युग्रो की पराजित कर भरत और तृत्सु उन्हें बन्दी बनाकर लाते हैं और उनसे साथ भत्याचार करते हैं। विश्वरथ इसका खूब विरोध करता है। आर्यजाति के प्रबल पक्षपाती बसिष्ठ इससे अप्रसन्न हैं। अगस्त्य का लोपामुद्रा के साथ और विश्वरथ का दस्यु-कन्या उग्रा के साथ विवाह उन्हें उचित नहीं जँचता। दिवोदास का पुत्र सुदास यदास्वी विश्वरथ से ईर्ष्या करता है। वह जातीयता के पक्षपाती बसिष्ठ के असतोष को उकसाता है। फलतः प्रातरिन बन्दह का प्रारम्भ होता है। बसिष्ठ अपने शिष्यों के साथ शुद्ध आर्य जीवन जीने के लिए चले जाते हैं। अगस्त्य और लोपामुद्रा आर्यावर्त को छोड़कर दक्षिणावर्त की ओर प्रस्थान करते हैं। इस परिस्थिति से अत्यन्त क्षुब्ध विश्वरथ सब कुछ त्याग कर ‘विद्यामित्र ऋषि’ बनता है। वह सबका मित्र बनकर वर्ण-भेद मिटाता है।

## ‘लोपामुद्रा की विवेचना’

‘लोपामुद्रा’ में सङ्गृहीत ये तीनों नाटक आर्य-अनार्य के जाति-भेद की मिटान की भावना को प्रतिमान करते हैं। इसके लिए युशीजी ने लोपामुद्रा और विश्वरथ-जैसे तेजस्वी पात्रों की मृष्टि की है। तीनों नाटकों का नाटक विश्वरथ है जो समता स्थापन और वर्ण-उन्मूलन की भावना का समर्थक है। इस भावना की प्रेरणादात्री और पारिवारिका लोपामुद्रा है। समता के आदर्श को साकार करने के लिए वह मदा सज्जित और सक्रिय रहती है। अन्त में वहाँ उसे प्रत्यक्ष बनाने का श्रेय प्राप्त करती है। उसके मूल में वही है। वह जाति-भेद की मुद्रा (छाप) का लोप करने अपने ‘लोपामुद्रा’ नाम की सार्थक करती है। इसलिए इन तीनों नाटकों को ‘लोपामुद्रा’ के नाम से अभिहित किया गया है।

गाधीजी ने १९३२ में हरिजन-असुस्था के हल के लिए उपवास किये थे। उसने एक

ही वर्ष पश्चात् ये नाटक प्रकाशित हुए। इससे इस निष्कर्ष पर आसानी से पहुँचा जा सकता है कि समानता की आधुनिक भावना को प्रस्तुत करने वाले इन पौराणिक नाटकों का प्रेरणा-स्रोत गांधीजी की प्रभूतोद्धार-भावना है। लेखक अपने उद्देश्य की पूर्ति में पूरी तरह सफल हुआ है। नाट्यकला के सभी तत्वों का अत्यन्त मफ़लतापूर्वक निर्वाह करते हुए लेखक ने इन नाटकों में अपने उपर्युक्त उद्देश्य का मार्मिक रीति से उद्घाटन किया है।

‘लोपामुद्रा’ के पात्रों में विश्वरथ का व्यक्तित्व मूर्धन्य है। उसका धीर-गभीर और प्रशान्त व्यक्तित्व सर्वत्र परिव्याप्त है। वह हिमालय की भाँति अद्विग और सूर्य की भाँति ज्योतिष्मान है। इसके अतिरिक्त पुरुष पात्रों में अगस्त्य, ताम्रर और ऋक्ष और विशेष उल्लेखनीय हैं। इन वृत्तियों में लोपामुद्रा कर्त्ता, निधता और प्रेरणादायिनी है और उसका गौरवशाली व्यक्तित्व अद्वितीय है। भाग्य चलना के गुणा से विभूषित दस्युवाला उग्रा का पात्र भी कम महत्त्व का नहीं। इसके कारण ये नाटक विशेष आकर्षक एवं उत्कृष्ट बन पाये हैं।

मुशीजी में असाधारण नाट्य-सृजन की प्रतिभा है। “सवाद, चरित्रावन, कार्यवेग, वातावरण—इन सबको वे अपनी सहज सीला से साध सकते हैं।” ‘लोपामुद्रा’ में मुशीजी की इन सभी सिद्धियों का प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त होता है। नाट्यकला के सभी तत्वों से समन्वित ममस्त गुजराती-साहित्य के जो धोड़े से शिष्ट नाटक हैं उनमें गौरवयुक्त स्थान के अधिकारी ये पौराणिक नाटक हैं।<sup>१</sup>

### मुशीजी के पौराणिक नाटकों की विशेषताएँ

यह पहले कहा जा चुका है कि मुशीजी के इन पौराणिक नाटकों की कथाएँ महा-भारत और पुराणों पर आधारित हैं। “पौराणिक आख्यानों के अस्थिपिञ्जर में मुशीजी ने कल्पना की सहायता से रक्त, मांस, मज्जा आदि भरकर इन नाटकों के कलेवर को तैयार किया है और इनमें आधुनिक भावनाओं की आरमाओं को प्रस्थापित कर उन्हें सजीव बनाया है।”<sup>२</sup> इस प्रकार पौराणिक वृत्तों को कल्पना और भावना के रसों से रंगकर मुशीजी ने अपनी सृजनात्मक शक्ति द्वारा उन्हें नाट्य-स्वरूप प्रदान किया है। प्रत्येक नाटक एक सर्वांग-सम्पूर्ण चित्र की सजीवता लिये हुए है। इनकी कथावस्तु, असाधारण कार्य-वेग से अग्रसर होती है। तीव्र संघर्ष से संपन्न पात्रों और प्रसंगों के कारण कथावस्तु में सजीवता, रोचकता और मार्मिकता आ गई है। सभी नाटकों में कौतुक-प्रेरक परिस्थिति का सृजन करते हुए लेखक ने कथावस्तु को चरम सीमा पर पहुँचाया है और तदनन्तर उनकी समाप्ति बड़े प्रभावोत्पादक ढंग से की है। ‘तपण’ और ‘देवे दीधेली’ को छोड़कर अन्य सभी नाटकों का पर्यवसान सुख में होता है। किन्तु यदि हम गहराई से ‘तपण’ और ‘देवे दीधेली’ का अनुशीलन करें, तो यह स्पष्ट हो जाता है कि उनके कारण अन्त में भी भव्य भावनाओं की प्रतिध्वनि होती है। इसीलिए हम इनकी भणना शेक्सपीयर के दुःखान्त नाटकों की या ग्रीक ट्रेजेडी की कोटि में नहीं कर सकते। इनकी भावना महाकवि जयशंकर ‘प्रसाद’ के नाटकों

१. श्री उमाशंकर जोशी, ‘समसवेदन’, १९४८, पृ० २२८

२. समीक्षक श्री विश्वनाथ म० अ० : ‘गुजराती साहित्य समानी कार्यवही’, सन १९३३-३४, पृ० २०

३. श्री दुर्गाशंकर वेवलराम रायचो, ‘पौराणिकनाटकों का उपोद्घात’, द्वि० भा० १९४२, पृ० ८

के 'प्रसादात्' से अधिक मेल खाती है। मुंशीजी के सुखान्त नाटको की 'सुखान्त' भावना भी अंग्रेजी 'कोमेडी' से नितान्त भिन्न है। इन नाटको के अंत में भौतिक सुख या दुःख की भावना प्रमुखता प्राप्त नहीं करती, पर हमारे देश के सांस्कृतिक आदर्शों की महत्ता और भव्यता अपने समुज्ज्वल और सुन्दर रूप में इनमें प्रगट होती है जो आधिक्यशत आनन्द-रूप ही है। इन दृष्टि से मुंशीजी के सभी नाटको की परिणति अपने विशिष्ट दृष्टिकोण को लिये हुए है।

मुंशीजी मानव-हृदय के आदोलनों को, विभिन्न द्वन्द्वात्मक मनोभावों को यथे ही कलात्मक ढंग से चित्रित कर सकते हैं। इस सिद्धहस्तता के कारण इनकी साहित्य-सृष्टि के पात्र अविस्मरणीय और अद्वितीय बन गए हैं। 'पुरंदर-पराजय' की सुकन्या, 'प्रविभक्त आत्मा' के बसिष्ठ और अरुन्धती, 'तपेंग' का सगर, 'पुन समोवडी' की देवयानी तथा 'लोपामुद्रा' के लोपामुद्रा और विश्वरथ—मुंशीजी के चिरस्मरणीय तेजस्वी पात्र हैं जिनके चरित्र में वैविध्य, वैभिन्य और नावीन्य है। इनमें से कोई मिट्टी का वेजान पुतला नहीं। इन सबमें मानव सुलभ सुन्दरताएँ और दुर्बलताएँ समाहित हैं। गुणदोष-समन्वित ये पात्र इतने सजीव और स्वाभाविक हैं कि पाठक या दर्शक की पूरी सहानुभूति अनायास ही पा जाते हैं। अपने नाटको में बाह्य या आंतरिक उत्कर्ष और अपकर्ष के प्रसंगों की सृष्टि कर लेखक ने इन पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व अत्यन्त मनोविश्लेषणात्मक ढंग से अंकित किया है। वस्तुतः मुंशीजी चरित्र-चित्रण में बहुत ही कुशल हैं।

पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटको में रसोद्रेक का मूलाधार नाट्य वस्तु के अनुरूप वातावरण की सृष्टि है। मुंशीजी ने अपने इन नाटको में पौराणिक वातावरण का तादृश निरूपण किया है। वेदकाल के वातावरण के अनुरूप वेशभूषा, भाषा, यज्ञादि क्रियाएँ, धर्म-दस्यु-सधर्म, देवी-देवताओं का अवतरण और तत्कालीन चमत्कारी और भ्रष्टाचारों का अंकन इनमें किया गया है। इसी प्रकार पात्रों के संप्राण सवाद भी देश और काल को सजीव करने में उपकारक सिद्ध हुए हैं। मुंशीजी के मवाद केवल पात्रानुकूल तथा प्रसंगानुकूल ही नहीं हैं, उनमें अद्भुत चमत्कार और प्रभावोत्पादकता है। यदा-कदा वे गद्यात्मकता का परित्याग कर कविता की कोटि तक पहुँच जाते हैं। इस प्रकार की अपनी विशिष्ट पान-सृष्टि, सवाद-योजना और भाषा-शैली द्वारा मुंशीजी ने गुजराती नाट्य साहित्य में अन्य-तम स्थान पा लिया है।

मुंशीजी के इन नाटको की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इनमें साहित्यिकता के उच्च गुणों के साथ-साथ अभिनयक्षमता भी सर्वांश में विद्यमान है। इन नाटको से यह सिद्ध हो सका है कि प्रचुर मात्रा में संस्कृत के तत्सम शब्दों वाले सवाद नाटक की अभिनेयता में या सामाजिकों की आनंदोपलब्धि में कदापि बाधक नहीं होते। जब नाट्यकार रगमच से विलग और नाट्य प्रदर्शन के शिल्प शास्त्र से अनभिज्ञ रहकर नाटक की रचना करता है तभी उसकी कृति अभिनय की दृष्टि से असफल बनती है, अन्यथा नहीं। मुंशीजी को रगमच का प्रत्यक्ष अनुभव है। उस अनुभव के आधार पर रचित उनके ये पौराणिक नाटक कई बार सफलतापूर्वक रगमच पर खेले जा चुके हैं।<sup>१</sup>

१ देखिये (अ) 'अभिनेय नाटक' - संपादक, डॉ० धीरूभाई ठाकुर, प्र० आ० १९५८, पृ० ५१

(आ) विनयधारी गम्भीरो इतिहास, ले० श्री धनमुखलाल महेता, प्र० आ०, १९५६, पृ० ११५

इन नाटकों का गम्भीर अध्येता लेखक की भावनाओं के निरूपण पर ध्यान केन्द्रित करने पर बड़ी सरलता से यह अनुभव करने लगता है कि इन नाटकों के पात्रों के नाम, वेश-भूषा, ग्राह्य वातावरण आदि पौराणिक हैं, पर इनका प्राण-तत्त्व तो नितांत अर्वाचीन है। नाट्य-निरपेक्ष दृष्टि से देखने पर यह स्पष्ट होता है कि “मुशीजी के पौराणिक नाटक पौराणिक नहीं हैं।” नाटकों की वस्तु-सकलना भी इतस्ततः अस्तव्यस्त है। लोपामुद्रा का चौथा भाग उसके दूसरे और तीसरे भागों की तुलना में क्षीयित है। विश्वरथ का कमानक जमने नहीं पाया है। संस्कृत के विदूषक का प्रतिरूप ऋद्ध इस भाग में अधिक महत्त्व पा गया है जिससे नाटक की कथावस्तु की गम्भीरता और वातावरण व गौरव का छति पहुँची है तथा मौचित्य का भी भंग हुआ है। प्रो० रामनारायण पाठक को इन नाटकों में चमत्कारों का उपयोग प्रतीतिकर प्रतीत नहीं होता। व कहते हैं कि कहीं-कहीं तो इन नाटकों में स्वयम् उनके पात्र भी उन चमत्कारों को मानते होंगे या नहीं, इसमें भी संदेह होता है।<sup>१</sup> शृंगार रस के वातावरण की सृष्टि के लिए लेखक ने विजातीय आकर्षण का भी इन नाटकों में उपयोग किया है। कहीं-कहीं उसका प्रतिरेख समय की सीमा लाँघ जाता है। इन कतिपय दोषों को छोड़कर अन्य सभी दृष्टियों से मुशीजी के ये नाटक थोड़े हैं और गुजराती नाट्य-साहित्य में विशिष्टता लिये हुए हैं।

### ‘सजीवन’

श्री सनातन बुच ने इस त्रिअंकी पौराणिक नाटक की रचना १९३५ में की है। इसमें कच-देवयानी के वृत्त को नाट्यरूप दिया गया है। देवों की प्रेरणा से असुरगुरु शुनाचार्य से ‘सजीवनी विद्या’ सीखकर कच अपनी प्रियतमा देवयानी से विदा लेकर जाता है। प्रेम और कर्त्तव्य के अतर्क में कच कर्त्तव्य को अपनाकर प्रेम का परित्याग करता है। वह सजीवनी विद्या पाता है पर अमूल्य ‘सजीवनी’—प्रेम—से वंचित रहता है। इसकी प्रेरणा लेखक को मराठी के सुप्रसिद्ध लेखक ना० सी० फडके के इसी नामवाले मराठी नाटक से प्राप्त हुई है।<sup>१</sup> आधुनिक अंग्रेजी नाटकों की गद्यात्मक संवाद शैली के प्रतिरिक्त लेखक ने इस नाटक में भिन्न-भिन्न शास्त्रीय संगीत के गीतों का भी समावेश किया है। देवयानी की अंतिम समय की मंगल-कामना के कारण नाटक कछुए होने से बच गया है। क० मा० मुशी ने ‘पुत्र समोवड़ी’ में इसी कच देवयानी के प्रसंग को नाट्यरूप दिया है। किन्तु मुशीजी की प्रतिभा सनातन बुच में नहीं है।

### ‘शकुन्तला’ अथवा ‘कन्याविदाय’ (१९४६)

चन्द्रवदन महेता ने इस ‘गीति नाट्य’ (Poetic Drama) की रचना ‘अभिज्ञान-शाकुन्तल’ के आधार पर की है। इस तीन अंक के नाटक में लेखक ने कण्व ऋषि के आश्रम में शकुन्तला दुष्यंत के प्रणय प्रसंग से लेकर सगरमाँ शकुन्तला के दुष्यंत की राज-सभा में जाने और उसे अस्वीकृत करन पर दुःखी होने तक की कथा का समावेश किया है।

१. साहित्य-विहार प्रो० अनन्तराव रावल, पृ० २०५

२. साहित्य-विमर्श श्री रामनारायण वि० पाठक, द्वि० भा० १९५६, पृ० ३०३

३. सजीवन श्री सनातन बुच, प्र० भा० १९३५, प्रस्तावना, पृ० १०

नाटक के अन्त में तनिक परिवर्तन किया गया है। दुष्यत जब शकुन्तला को स्वीकार नहीं करता, तब धर्मगुरु शकुन्तला को अपने यहाँ रखने को तत्पर होते हैं, किन्तु त्यक्ता शकुन्तला वेदना-विह्वल होकर सीता की भाँति पृथ्वी में विलीन हो जाती है। इस प्रकार कालिदास की अंतिम सुखान्त-भावना को चन्द्रवदन महेता ने दुःखात में परिणत कर दिया है और नाटक को वरुण वातावरणमय बना दिया है। संपूर्ण नाटक पद्य में है और संस्कृत-छन्दों का ही इसमें प्रयोग किया गया है। यथा शिखरिणी, शार्दूल, अनुष्टुप्, मदाश्रान्ता आदि। यह गीतिनाट्य दुःसंपूर्ण अंत के कारण अधिक गंभीर और प्रभावोत्पादक है। वस्तु-सकलना और पात्राकृत नाट्योचित हैं, पद्यमय शैली और संवाद मनोहारी तथा प्रसादिव हैं। दुष्यत-शकुन्तला के इस काव्योपयोगी प्रणय प्रसंग का सुचारु और सुरम्य निरूपण करने में महेताजी को बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। यह रचना अभिनेयता के सभी गुणों से विभूषित है। इसे सफलतापूर्वक आकाशवाणी द्वारा कई बार प्रसारित भी किया जा चुका है। इस दृष्टि से यह एक उत्तम रेडियो-नाटिका (संगीतिका) का भी स्थान ग्रहण करती है। दृश्यकाव्य और श्रव्यकाव्य, दोनों काव्य प्रकारों का आदर्श उदाहरण प्रस्तुत करने वाला यह 'शकुन्तला' गीति-नाट्य चन्द्रवदन भाई का गुजराती नाट्य साहित्य को स्मरणीय योगदान है।<sup>१</sup>

### ‘शकुन्तला-रस-दर्शन’ (१९१५)

गुजराती के समस्या प्रधान नाटकों के सफल स्रष्टा बट्टभाई उमरवाडिया ने प्राचीन नाट्यवस्तु को अर्वाचीन दृष्टि से प्रस्तुत करने का प्रयोग ‘शकुन्तला-रसदर्शन’ में किया है। वधि कालिदास द्वारा प्रणीत ‘अभिज्ञानशाकुन्तलम्’ को आधुनिक विचारधारा के अनुकूल नाटकीय रूप देने का इसमें प्रयत्न किया गया है। इस नवीन प्रयोग को युगानुरूप बनाने के लिए प्रसंगों, अंकों आदि में परिवर्तन किया है, किन्तु यह कृति सफल नहीं हो सकी है। इसमें न कालिदास की अव्य भावनाओं का दर्शन होता है और न कोई मूलतः अनुभूति ही अभिव्यक्त होती है। मूल ‘अभिज्ञानशाकुन्तलम्’ की अपनी महानता के कारण उसकी यह छाया-कृति भी सुवाच्य और रसिक बन गई है।<sup>२</sup>

### ‘दूवाँकुर’

गुजराती के नवोदित सफल एकाकीकार शिवकुमार जोशी का पंच अंकी नाटक ‘दूवाँकुर’ (१९५१) एक सामान्य कृति है। लेखक ने क० मा० मुशी के अनुकरण पर पौराणिक कथा का आधार लेकर अर्वाचीन समस्याओं का निरूपण करने का प्रयत्न किया है, पर न नाटक की वस्तु का ही स्वाभाविक विकास हो पाया है और न ही समस्याएँ ही सम्यक् रूप से उपस्थित की जा सकी हैं। कालिदास की ‘शकुन्तला’ की भाँति इस नाटक की ऋषि-कन्या ऐन्द्री भी प्रथम दृष्टि से प्रेम की उपासिका बनती है। पिता की सहायता से वह अपने मनोवांछित पति को प्राप्त करती है। किन्तु तत्पश्चात् उसकी अवहेलना का बखोर अनुभव कर वह वरुणदेव की गृहिणी बनने का दुर्भाग्य पाती है। प्रथम दृष्टि का प्रेम मोह है, मानसिक दुर्बलता है। इसी से निर्णयात्मक घड़ी आने पर ऐन्द्री के हृदय में दुर्बलता जागती है और थोड़ी आनाकानी के बाद वह

१ डॉ० धीरूभाई ठाकुर ‘अभिनेय नाटको’, प्र० आ० १९५८, पृ० २१२

२. श्री रामनारायण पाठक - साहित्य-विमर्श, पृ० ३५६



वरण की इच्छा के अधीन हो जाती है। इस नाटक का एक दूसरा पहलू भी है। नवयौवना ऐन्द्री का प्रेम आगिरस-जैसे कठोर तपनिष्ठ मुनिकुमार को मृदु बना देता है। अतएव ऐन्द्री की अभिलाषा परिपूर्ण करने के लिए वे तपस्या छोड़ कर दूर्वाकुर लेने जाते हैं।

इसी बीच ऐन्द्री मोहवश वरण द्वारा भ्रष्ट होती है और सदा के लिए आगिरस के तिरस्कार का भाजन बनती है। इस प्रकार यह नाटक प्रथम दृष्टि के पैम का कुपरिणाम दिखाता है और तयाकथित तपस्वियों की जड़ता तथा क्रूरता का निरूपण करता है। नाटक की कथा बहुत ही छोटी है। उसे पाँच अंकों में विभाजित करने के कारण न कार्य बेग उत्पन्न हो सका है और न सघर्षात्मक परिस्थिति का सृजन ही सम्भव हो सका है। चरित्र-चित्रण में भी लेखक को विशेष सफलता प्राप्त नहीं हुई है।

### निष्कर्ष

अन्य कथाश्रित हिन्दी-गुजराती पौराणिक नाटकों के इस अध्ययन से यह सरलता से कहा जा सकता है कि दोनों भाषाओं में राम और कृष्ण की कथाओं से सम्बन्धित उपलब्ध नाटकों की अपेक्षा अन्य कथाश्रित नाटकों की संख्या काफी बड़ी है। इन नाटकों के विषय में और शिल्प में पर्याप्त वैविध्य है और इनमें नाटक-कला की प्रगति की स्पष्ट विकास-रेखा दृष्टिगत होती है। कृष्ण-कथाश्रित नाटकों की भाँति इन नाटकों का भी श्रीगणेश हिन्दी में हिन्दी-नाटकों के जनक भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने और गुजराती में गुजराती नाटकों के पिता रा० ब० रणछोडभाई उदयराम ने किया और दोनों आद्य नाटककारों को सर्वप्रथम सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की लोकप्रिय कथा ने आकर्षित किया, और जैसा कि पीछे कहा जा चुका है कि दोनों ने 'हरिश्चन्द्र'-विषयक नाटकों का प्रणयन किया। यह एक अत्यन्त रसप्रद घटना है। दोनों की तुलना करते समय यह भी निर्देश किया जा चुका है कि रणछोडभाई के 'हरिश्चन्द्र नाटक' (१८७१) का निर्माण भारतेन्दु के 'सत्य हरिश्चन्द्र' (१८७५) नाटक से चार वर्ष पूर्व हुआ और इस दृष्टि से गुजराती 'हरिश्चन्द्र नाटक' अग्रज है। किन्तु नाट्य-तत्त्वों की दृष्टि से 'सत्य हरिश्चन्द्र' उच्च स्थान का अधिकारी है। रणछोडभाई का नाटक रगमचीय उत्तम शिष्ट नाटकों की कोटि में आता है जो उनके जीवन-काल में ही लगभग ११०० बार खेला जा चुका है। भारतेन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' साहित्य की एक उत्कृष्ट कृति है।

जिस प्रकार भारतेन्दु ने भारतीय और पश्चिमी नाट्य-तत्त्वों का अपनी रचनाओं में समावेश कर सम्यग्वादी मध्यमार्ग का अनुसरण किया, ठीक उसी प्रकार रणछोडभाई ने भी अपने नाटकों में संस्कृत और अंग्रेजी नाटकों के प्रमुख अंशों को अंगीकार कर समिश्रण की सुष्ठु शैली अपनायी। भारतेन्दु में साहित्यिक गुण अधिक माना में है तो रणछोडभाई में रगमचीय सूत्र बड़ी पैनी है।

इन दोनों आद्य नाटककारों के नाटकों के बाद दोनों भाषाओं के जिन नाटकों का विवेचन पीछे किया जा चुका है वे या तो महाभारत की कथाओं पर आधारित हैं या पौराणिक आख्यानों का आधार लेकर रचे गए हैं। केवल गुजराती के कन्हैयालाल मुंशी के ही नाटक पौराणिक परिवेश के साथ वेदकालीन वातावरण को अवित करते हैं। विषय-वस्तु की दृष्टि से आलोच्य भाषाओं के नाटकों का आकलन करने पर हम इस आश्चर्यजनक निर्यास पर पहुँचते हैं कि राजा हरिश्चन्द्र की कथा को छोड़कर अन्य किसी एक पूरी पौराणिक कथा पर

हिन्दी-गुजराती में तुलनीय कोई थ्रैष्ट नाटक नहीं लिखे गये, हालांकि सामान्य स्तर के दोनों भाषाओं में कतिपय नाटक मिलते हैं। यथा भक्त प्रह्लाद-विषयक हिन्दी में मोहनलाल विष्णु-लाल पड्या (१८७४), श्रीनिवासदास (१८८८), जगन्नाथ चरण आदि के नाटक और गुजराती में मधुपच्छ रामवरा (१८८२), हरिलाल ध्रुव (१८९३) आदि के नाटक। यहाँ यह संकेत करना असंगत नहीं होगा कि गुजराती के मणिलाल नभुभाई का प्रह्लाद-सम्बन्धी 'नृसिंहावतार' नाटक इन सभी नाटकों में उत्तम है। विषय की भिन्नता होते हुए भी केवल वद्रीनाथ भट्ट का 'बुध्वन दहन' नाटक इस नाटक के समकक्ष है। दोनों में समान रूप से साहित्यिक अर्थ है और सम्पूर्ण अभिनय-शक्तता भी है। दोनों में भारतीय तथा पारश्चात्य शैलियों का सुन्दर सामंजस्य भी पाया जाता है। यद्यपि हिन्दी में नल दमयन्ती के पौराणिक वृत्त को लेकर दो-तीन नाटक लिखे अवश्य गये हैं<sup>१</sup>, पर रणछोडभाई उदयराम के गुजराती 'नल-दमयन्ती' नाटक को रंगमंच पर जो अभूतपूर्व सफलता प्राप्त हुई है, वह अनुलनीय है। इस नाटक का विवेचन पूर्वं पृष्ठों में हो चुका है। कच-देवयानी, दुष्यन्त-शकुन्तला, सगर-ययाति आदि यथास्वी पौराणिक पात्रों ने दोनों भाषाओं के लेखकों को नाटक लेखन के लिए प्रेरित किया है। उदयशंकर भट्ट ने 'सगर-विजय' में सगर की कथावस्तु तथा चरित्रावन प्रस्तुत किया है, उससे भिन्न प्रकार का निरूपण हमें कन्हैयालाल मुशी के 'तर्पण' में प्राप्त होता है। और इसी प्रकार गोविन्दवल्लभ पंत के 'ययाति' नाटक के ययाति तथा मुशीजी के 'पुत्र समोवडी' नाटक के ययाति में विशेष साम्य नहीं है। मुशीजी ने 'तर्पण' में शीर्ष, सगर, सुपर्णा आदि पात्रों के द्वारा राष्ट्रहित की सर्वोपरिता सिद्ध की है और सगर, सुपर्णा के प्रणय को प्रारम्भ में प्रमुखता प्रदान कर अन्त में गुह-भ्राता तथा कठोर कर्तव्य की बलिबेदी पर उसका उत्सर्ग कर देता है। 'सगर-विजय' में राजा सगर की उत्पत्ति और उसके चतुर्वर्ती बनने की कथा को उदयशंकर भट्ट ने नाटकीय रूप दिया है। इस कृति में सगर का चरित्र केन्द्रस्थ है। उसी का क्रमशः इसमें विकास हुआ है। 'सगर-विजय' की कथा का 'तर्पण' से तनिक सम्बन्ध है। सगर की अन्तिम भावना—'राष्ट्र के लिए सर्वस्व का उत्सर्ग'—'तर्पण' के आदर्श को ध्वनित अवश्य करता है, किन्तु भिन्न प्रकार से। यही बात ययाति के विषय में भी यही जा सकती है। गोविन्दवल्लभ पंत का 'ययाति' नाटक 'ययाति' को प्रधानता देता है, जब कि मुशीजी ने 'पुत्र समोवडी' में देवयानी के अद्वितीय व्यक्तित्व का निरूपण किया है जो पिता शुक्राचार्य के प्रति अपना कर्तव्य निभाने के लिए प्रेमी कच और पति 'ययाति' तक से सम्यग्ध-विच्छेद करती है।

कच देवयानी और दुष्यन्त शकुन्तला सम्बन्धी दोनों भाषाओं के नाटक सामान्यता में समान हैं। केवल चन्द्रवदन महेता का 'शकुन्तला अथवा कन्या-विदाय' गीति नाट्य उच्च-स्तरीय है जिसकी आलोचना यथास्थान की जा चुकी है।

गुजराती में कवि नानालाल के नाटकों को छोड़कर अधिकांश नाटक अभिनेय हैं। रणछोडभाई ने सभी नाटक सफलतापूर्वक रंगमंच पर कई बार खेले जा चुके हैं। कवि नर्मद का 'द्रौपदी दर्शन', मणिलाल का 'नृसिंहावतार', हरिलाल ध्रुव का 'प्रह्लाद' आदि

१. (अ) दमयन्ती-स्वयंवर (१८८५) बालकृष्ण मट्ट
- (आ) नल-दमयन्ती, (१९०५) महावीरसिंह
- (इ) अनघ-नल-चरित्र, (१९०६) सुदर्शनाचार्य
- (ए) नल-दमयन्ती, (१९४१) डॉ० लक्ष्मणस्वरूप

नाटक तो नाटक-मंडलियों के लिए ही लिखे गये और बड़ी कामयाबी से मेलें गये। मुशी जी 'गुजराती रंगमंच' में १९०० ई० में रस लेते चले आ रहे हैं। उन्होंने गुजराती रंगमंच को केवल प्रेरित और प्रोत्साहित ही नहीं किया, अपितु रंगमंचीय प्रवृत्तियों के प्राण बनकर उसे सब तरह से परिपोषित भी किया है। आज भी भारतीय विद्या-भवन, बम्बई का नाट्य-विभाग इसका ठोस उदाहरण है। इस रंगमंच विषयक सचिय रस तथा नैसर्गिक मूक के कारण मुशीजी के सभी नाटक साहित्यिक दृष्टि से जितने उत्तम हैं, रंगमंचीय दृष्टि से भी उनमें ही सफल हैं। उनके नाटकों के कई बार प्रयोग हो चुके हैं। हिन्दी के अधिकांश नाटकों में 'रंगमंचीय तत्वों का अभाव है। केवल 'सत्य हरिश्चन्द्र' और 'कुद्वन-दहन' साहित्यिकता के साथ-साथ रंगमंच के सभी गुणों से परिपूर्ण हैं। गोविन्दवल्लभ पंत का रंगमंच का प्रथम अनुभव 'वरमाला' और 'ययाति' को अभिनेय बना सका है। शेष सभी नाटक सशोधित और परिवर्तित करने के पश्चात् ही खेले जा सकते हैं।

इस पौराणिक परंपरा के हिन्दी-नाटकों में कर्ण, अम्ब्या, अभिमन्यु, गांधारी जैसे ऐजस्वी पात्रों का आधुनिक मनोविज्ञानपरम्परात्मक ढंग से परिचय दिया गया है और उसी के साथ नाट्य-शिल्प में वैविध्य तथा विस्फेपण का भी समावेश किया गया है। ठीक इसी प्रकार गुजराती नाटकों के नोपामुद्रा, उग्रा, बिस्वरय, देवयानी, वसिष्ठ, ग्रन्थती, सगर आदि अविस्मरणीय पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व तथा बाह्य संघर्षों का कलात्मक निरूपण द्रष्टव्य है। ब-हैयालाल मुशी इस धारा के अत्यंत महत्त्वपूर्ण नाट्यकार हैं। कवि नानालाल ने एक और अपनी प्रपञ्चागण (डोलन) शैली में रूपना एवम् आदर्श-प्रचुर उन्नत भावनात्मक गुजराती को दिये तो दूसरी ओर मुशीजी ने अपनी असाधारण प्रतिभा द्वारा वेदकालीन पौराणिक भव्य प्रसंगों तथा उत्कृष्ट कोटि के पात्रों की सहायता से समकालीन सामाजिक, राजनैतिक, वैयक्तिक समस्याओं को धारा प्रदान की। इन दोनों की समता का कोई नाट्यकार हिन्दी में इस धारा में नहीं है। वस्तुतः "भारतीय पौराणिक नाटकों में मुशीजी के पौराणिक नाटक बड़ा ऊँचा स्थान रखते हैं।" यहाँ यह उल्लेखनीय है कि धर्मवीर भारती के गीति-नाट्य 'अथा युग' की समानता का कोई उत्कृष्ट नाटक न गुजराती में उपलब्ध होता है, न हिन्दी में। शैली, शिल्प, प्रतीक-योजना आदि सभी दृष्टियों से यह नवीनतम और अम्यतम है। चन्द्रवदन महता का 'शकुंतला नाटक' 'ध्वनि-रूपक' के अधिक निकट है।

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के इन नाटकों में यद्यपि कथातत्त्व, पात्र, बाता-वरण आदि पौराणिक हैं, किन्तु इनके रचनादर्श आधुनिक हैं। हमारे समकालीन युग की ज्वलंत समस्याओं और उच्च भावनाओं को इनमें नाटकीय रूप दिया गया है। राष्ट्रीयता, मानवता, नारी-सम्मान, दाम्पत्य जीवन, जातीय ऐक्य, वैयक्तिक आशा-आकांक्षा, सामाजिक दायित्व आदि विभिन्न और विविध वर्तमान प्रश्नों की विस्तृत विवेचना दोनों भाषाओं के इन नाटकों में की गई है।

## समस्त हिन्दी-गुजराती पौराणिक नाटकों

### की तुलनात्मक आलोचना

उपर्युक्त नाटकों के विवेचन के आधार से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में पौराणिक नाटकों का स्थान अत्यंत महत्त्वपूर्ण है और लग-

भग सभी चोटी के नाट्यकारों का ध्यान इस धारा के प्रति आकर्षित हुआ है। इस प्रबंध के चौथे अध्याय में यह निर्देश किया जा चुका है कि दोनों भाषाओं के आदि नाटक—राजा लक्ष्मीसिंह की अनूदित कृति 'शकुन्तला' और कवि दलपतराम की रूपांतरित रचना 'लक्ष्मी नाटक'—पौराणिक कथानकों पर आधारित हैं। पिछले पृष्ठों में हम इस आश्चर्यजनक घटना का भी उल्लेख कर चुके हैं कि हिन्दी और गुजराती के सर्वप्रथम पौराणिक नाटक राजा हरिश्चन्द्र से संबंधित हैं। उनके लेखक भी दोनों भाषाओं के आदि नाटककार हैं : हिन्दी के भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र और गुजराती के रा० ब० रणछोडभाई उदयराम। यद्यपि राम एवम् कृष्ण-कथा पर आधारित हिन्दी-गुजराती में बहुत कम नाटक लिखे गये हैं, फिर भी उपरि अध्ययन से यह कहा जा सकता है कि गुजराती की अपेक्षा हिन्दी में राम-कृष्ण-कथाश्रित नाटकों की संख्या तनिक अधिक है। अन्य कथाश्रित नाटक दोनों भाषाओं में लगभग समान संख्या में उपलब्ध होते हैं।

पौराणिक धारा के सभी नाटकों के कथानक तो पुराण, रामायण, महाभारत आदि से लिये गए हैं, किन्तु नाट्यकारों ने उनमें कल्पना का सहारा लेकर काफी परिवर्तन एवं परिवर्द्धन किये हैं। यह प्रवृत्ति हिन्दी और गुजराती दोनों के लगभग सभी नाटक-लेखकों में पायी जाती है। भारतेन्दु और रणछोडभाई से लगाकर आधुनिक नवीनतम लेखकों तक की रचनाओं में यह तथ्य स्पष्टिगत होता है। 'हरिश्चन्द्र नाटक' भी इसका अपवाद नहीं है। इसका कारण या तो पौराणिक कथावस्तु को वैज्ञानिक दृष्टिकोण द्वारा युद्धि-ग्राह्य और तर्क-युद्ध रूप देना है या इन पौराणिक नाट्य-प्रसंगों एवम् पात्रों के निमित्त किन्हीं समसामयिक समस्याओं को अंकित करना है। बीसवीं सदी के लगभग सभी पुराणाश्रित नाटक इसके उदाहरण हैं। वर्तमान सामाजिक समस्याओं को पेश करने के लिए 'विद्रोहिणी अम्बा', 'जमिला', 'सीता की माँ', 'कर्ण' आदि विभिन्न हिन्दी पौराणिक नाटक रचे गये। और इसी प्रकार 'अभिभक्त आत्मा', 'शयर-जन्मा', 'देवे दीधेनी', 'श्रुति विश्वामित्र', 'दुर्वाकुर' प्रभृति पौराणिक कथाश्रित गुजराती नाटक हमारे युग के ज्वलंत सामाजिक प्रश्नों को पेश करते हैं। स्त्री-स्वतंत्रता, दास्य जीवन, जातिभेद, मिथ्या कुलाभिमान, कन्या-विवाह आदि विविध समाजगत विषयों को इन दोनों भाषाओं के नाटकों में समान रूप से स्थान मिला है। यहाँ यह निर्देश करना सुसंगत होगा कि कन्हैयालाल मुंशी के 'लोपामुद्रा' (भा० २, ३, ४), मैथिलीशरण गुप्त के 'चन्द्रहास', जयशंकर प्रसाद के 'जनमेजय का नागयज्ञ' और सैठ गोविन्ददास के 'कर्ण' नाटक पर गांधीजी की समाज-सुधार विषयक विचारधारा का विशेष प्रभाव पड़ा है।

राष्ट्रीयता हमारा युगधर्म है। देश-हितार्थ सर्वस्व का उत्सर्ग करना प्रत्येक नागरिक का परम कर्तव्य है। महात्मा गांधी ने इस उच्चादर्श को हमारे सम्मुख रखा। इससे न केवल जनता और नेता ही प्रभावित और प्रेरित हुए, प्रत्युत सचेदनशील भारतीय लेखकों ने भी इस महान् युग-धर्म से प्रेरणा प्राप्त कर अपनी अनेक कृतियों का निर्माण किया। हिन्दी के 'कृष्णार्जुन-युद्ध', 'कर्त्तव्य', 'सगर-विजय' आदि नाटक और गुजराती के 'समर्पण', 'पुनः समोचनी' आदि नाटक राष्ट्रीय चेतना की सर्वोपरिता के उद्देश्य का उद्घाटन करते हैं।

पौराणिक नाट्यकारों के नायक आदर्श चरित हैं, इनके द्वारा समाज के समक्ष जीवन के उदात्त उदाहरण प्रस्तुत कर उनका अनुकरण करने की ओर लोगों को प्रवृत्त करना इन लेखकों का उद्देश्य रहा है। १९वीं शती के नाटकों के सभी दिव्य पात्र देवता हैं। भारतेन्दु,

वदरीनाथ भट्ट, रणछोडभाई, नर्मद आदि के नाटको मे यह बात देखी जा सकती है, किन्तु २०वीं शती के प्रारम्भ से इन पौराणिक आदर्श चरित्रो मे मानवीय गुणों का आरोप करने की प्रवृत्ति दिखने लगती है। आज के जमाने मे मानवता की सर्वाधिक महत्ता है। 'न मानु-पात् श्रेष्ठतरम् हि किञ्चित्' की श्रेयस्कर भावना आज इतनी प्रबल है कि मनुष्य का निवास स्थान यह पृथ्वी स्वर्गलोक से भी अधिक महत्त्वपूर्ण और माननीय समझी जाती है। इसीलिए स्वर्ग के देवताओं की मानवीय रूप देकर हमारे लेखक अपना युगधर्म निभाते हैं। 'कर्त्तव्य', 'चक्रव्यूह', 'स्वर्गभूमि का यात्री', 'अघा युग' आदि नाट्य-कृतियों के पात्रों की मानवीय स्तर पर उतारने का स्तुत्य प्रयास किया गया है। मुंशीजी के पौराणिक नाटको के सभी पात्र मानव-मुलभ वैविध्य, वैभिन्य और नावीन्य से परिपूर्ण हैं। उनमें इहलौकिक सभी सुन्दरताएँ और दुर्बलताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। गुणदोष-समन्वित ये पात्र इतने सजीव और स्वाभाविक हैं कि पाठको या दर्शको का उनके भावों के साथ तादात्म्य स्थापित हो जाता है। इसके अतिरिक्त इन हिन्दी-गुजराती पौराणिक नाटकों के पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व-अथवा एवम् सूक्ष्म मनोविश्लेषण भी द्रष्टव्य है। चरित्र चित्रण की इस समानता के साथ दोनों भाषाओं के कतिपय नाटको मे एक दोष समान रूप से दृष्टिगोचर होता है। उनमें पात्रों के नाम, वेशभूषा, बाह्य वातावरण आदि पौराणिक हैं, पर उनके भाव, चिंतन, व्यवहार इत्यादि नितांत अर्वाचीन हैं। उदाहरणार्थ—हिन्दी में 'कर्त्तव्य', 'नारद की वीणा' और 'स्वर्ग-भूमि का यात्री' के अधिकांश पात्र तथा गुजराती में मुंशीजी के पौराणिक नाटकों के प्रधान पात्र।

संस्कृत-नाटको के निर्माण-काल के पश्चात् सदियों तक नये शिष्ट नाटको का अभाव-सा रहा। केवल लोकनाटको की परम्परा अस्खलित रूप से बनी रही। मग्रेजी के आगमन के पश्चात् पाश्चात्य नाटक और रंगमंच से भारतीय लेखक परिचित हुए। उनकी देखादेखी हिन्दी-गुजराती आदि के नाटको का प्रणयन होने लगा और उसी समय संस्कृत-नाटको का अध्ययन और अनुवाद-कार्य भी विशेष हुआ। तदनंतर पारसियों ने व्यावसायिक रंगभूमि को समस्त भारत में लोकप्रिय बनाया। फलतः दोनों भाषाओं के प्रारम्भिक नाटकों के रचना-विधान पर संस्कृत के शिष्ट नाटको, लोकनाटको, पारसी रंगमंचीय नाटको और शेक्सपीयर के मग्रेजी नाटको का प्रभाव पड़ा है। जहाँ तक १६०० ई० पूर्व के नाटककारों का प्रश्न है, उनके सम्मुख आदर्श-रूप में विद्वनाचार्यसिंह कृत 'मानद रघुनन्दन', भारतेन्दु के पिता गिरधर-दास-कृत 'नहुष' और राजा लक्ष्मणसिंह द्वारा अनूदित 'शकुन्तला' ये तीन नाटक थे। इनकी रचना शैली अधिकांशतः संस्कृत परंपरानुयायी है। भारतेन्दुकालीन नाटकों में प्राप्त नावी, प्रस्तावना, अक्ष-विभाजन, गद्याप्य की सम्मिश्रित शैली और कहीं-कहीं गर्भांक, भरतवाक्य आदि का प्रयोग इन्हीं पूर्ववर्ती नाटकों के प्रभावक तत्त्व हैं जो संस्कृत-परंपरा का निर्वाह करते हैं। स्वयम् भारतेन्दु पर भी 'नहुष' तथा 'शकुन्तला' का बड़ा प्रभाव पड़ा है। इसी के साथ उनके नाटको में 'सीला शैली' एवम् 'पाश्चात्य नाट्य शैली' के अंश भी विद्यमान हैं। गुजराती में रणछोडभाई उदयराम के समस्त नाट्यादर्शों के रूप में कोई शिष्ट गुजराती नाटक नहीं था। संस्कृत भाषा के एवम् शेक्सपीयर के मग्रेजी नाटक ही थे। भवाई मढलियो और

१ 'नाटक' निबन्ध-लेखक भारतेन्दु नाथ हरिश्चन्द्र भारतेन्दु अवाकती, स० १६४१ ई०, पृ० ५५

२. भारतेन्दुकालीन नाट्य-साहित्य—डॉ० गोपीनाथ त्रिवारी, पृ० १०६

पारसी नाटक कवनियों का भी उन दिनों बोलबाला था। रणछोडभाई की अपना मार्ग स्वयं ही प्रशस्त करना पड़ा। उन्होंने समकालीन उपर्युक्त नाट्य-स्वरूपों के प्राह्य तत्त्वों को आत्मसात् कर अपने नाटक रचे। उन्होंने 'भवाई' की अश्लीलता और अभद्रता का परित्याग कर उसने नाट्योपयोगी तत्त्वों का समावेश कर अपने नाटकों में उनका उपयोग किया। गुजराती नाट्य-माहित्य में सर्वप्रथम रणछोडभाई के ही नाटकों में संस्कृत नाटकों, पाश्चात्य नाटकों एवं लोकनाटकों के तत्त्वों का सुगम समन्वय पाया जाता है। कवि नर्मद मणिलाल नमुभाई आदि के नाटकों में यही परंपरा दृष्टिगत होती है। भारतेन्दुशालीन नाटकों की भाँति इस नर्मद-युग के नाटकों में नाडी, प्रस्तावना, अन्विभाजन, गद्य-पद्यमिश्रित भाषा, कविता-प्रयोग आदि के दर्शन होते हैं। जिस प्रकार 'चन्द्रावली', 'कुरुवनदहन', 'छद्मयोगिनी' प्रभृति हिन्दी के आदि-नाटकों में पद्य की प्रचुरता, गीतात्मकता आदि लीला-नाटकों के लक्षण उपलब्ध होते हैं, उसी प्रकार गुजराती के 'नल दमयन्ती', 'मदालसा-ऋतुध्वज', 'वाणा-मुर-मदमर्दन' आदि के हास्यास पर 'भवाई' लोकनाटक का प्रभाव है। दोनों भाषाओं के इन नाटकों के पात्रों के अतर्द्धन्ध, दृश्य-विभाजन, मधुपर्तिक परित्यक्ति आदि पर पश्चिमी नाटकों की स्पष्ट छाप दीख पड़ती है। भारतीय एवं पाश्चात्य दोनों शैलियों का समन्वय इस युग की सबसे बड़ी विशेषता है। पर यहाँ यह स्मरणीय है कि इस नवीन प्रयोग के कारण नाट्य-शैली का समुज्ज्वल रूप प्रकट नहीं हो पाया है। इस युग के कई नाटकों का घटना निरूपण में वर्णनात्मकता आ जाने से उपन्यास की-सी शिथिलता का अनुभव होता है। दृश्य-योजना भी अर्थशानिक और असतुलित है। कोई एक दस-बारह लम्बे-सम्बे दृश्यों का है तो कोई एक ही दृश्य का। नर्मद, रणछोडभाई, भारतेन्दु आदि के नाटकों में पाँच-पाँच, सात-सात पंक्तियों वाले कुछ बहुत ही छोटे दृश्य मिलते हैं जिनका रंगमंच पर अभिनय करना कष्ट-साध्य है। 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'चन्द्रावली', 'कुरुवनदहन' तथा रणछोडभाई और नर्मद के सभी नाटक अभिनय है। इनो अभिनय-तत्त्व पर पारसी रंगमंच का प्रभाव पड़ा है। कवि नर्मद, रणछोडभाई, मणिलाल नमुभाई आदि के गुजराती नाटक प्रमुखतः रंगमंच की आवश्यकता-पूर्ति के निमित्त रचे गये हैं, फिर भी उनमें शिष्टता तथा सत्कारिता का पूरा निर्वाह हुआ है और माहित्यकता का भी गभाव नहीं है। किन्तु हिन्दी के प्रारम्भिक नाटकों में एक-दो को छोड़ कर अन्य सभी केवल पाठ्य नाटक हैं। इसका कारण हिन्दी प्रदेश में रंगमंच का प्रभाव है। गुजराती का अपना रंगमंच लगभग सन १८५३ से आज तक अक्षुण्ण रूप से बना हुआ है। गुजराती में माहित्यिक नाटक और रंगमंच का निवृत्ततम सम्बन्ध रमणभाई नीलकण्ठ के 'राईनो पर्वत' नाटक (१६१३) के पूर्व तक बना हुआ था। यहाँ पर उल्लेख्य है कि इस बात के हिन्दी पौराणिक नाटकों में 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक रंगमंच की दृष्टि में भी उत्कृष्ट है। उसका अनेक बार सफलतापूर्वक अभिनय हो चुका है। १६१३ के बाद के नाटकों में हिन्दी में 'कृष्णार्जुन-युद्ध', 'बरगाला', 'पयानि', 'शक्ती' आदि और गुजराती में मुंशीजी और चन्द्रवदन महता के नाटक उक्त दोनों प्रकार के गुणों से विभूषित हैं।

१६०० के पश्चात् हिन्दी और गुजराती के नाटकों में नाडी, सूत्रधार, प्रस्तावना आदि संस्कृत तत्त्वों का लोप होने लगता है और क्रमशः पाश्चात्य शैली प्रयुक्त होने लगती है। परन्तु उसमें वस्तु और नेता इन दो तत्त्वों में संस्कृत शिष्टनाटकों की परंपरा बनी रहती है। 'रस' का पूर्णतः निर्वाह नहीं होता और नाटक का अन्त भी कभी मुग में होता है और कभी दुःख में। गुजराती 'तर्पण' और हिन्दी 'कृतव्य' में सुन-दुःसाधित अन्त हैं। शैली की शैली—जो

उसके गीति-नाट्यो (Lyrical Dramas) में प्रयुक्त हुई है—से प्रभावित कवि नानालाल के भावना-प्रधान अपवाग्य नाटको का स्थान गुजराती में अन्यतम है। उनकी शैली के नाटक इस पौराणिक धारा में हिन्दी में उपलब्ध नहीं होते। उदयशंकर भट्ट के 'विश्वामित्र और दो भावनाट्य' एकाकी हैं, संपूर्ण नाटक नहीं है। गुजराती में मुन्शीजी के पौराणिक नाटक वस्तु-विन्यास, चरित्र-चित्रण, आन्तरिक-बाह्य संघर्ष-निरूपण, संवाद-योजना, वातावरण सृष्टि, अभिनय आदि सभी दृष्टियों से उत्कृष्ट हैं।

पाश्चात्य दृश्य-योजना का अधिक प्रभाव 'वरमाला' पर पड़ा है और आधुनिक चित्र-पट-शैली ने 'जनमेजय का नागघज', 'कर्तव्य', 'स्वर्गभूमि का यात्री' आदि नाटकों को भी प्रभावित किया है। संस्कृत के विविध छन्दों में प्रणीत चन्द्रवदन महता का 'शकुन्तला' नाटक रेडियो नाटिका (संगीतिका) के अधिक निकट है। यह नवीन प्रयोग है। इससे भिन्न प्रकार का 'स्वोक्ति' शैली में 'सीता की माँ' हिन्दी का पहला एकपात्रीय रूपक है जो अंग्रेजी के Mono Drama का अनुकरण प्रतीत होता है। इस प्रकार आधुनिक युग में पश्चिमी नाटकों की विभिन्न रचना-शैलियों का हिन्दी-गुजराती नाटकों पर प्रभाव पड़ा है।

इस्लाम के समस्या-प्रधान नाटकों की यथार्थवादी शैली पर लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'नारद की बोझा' और 'चक्रव्यूह' तथा रागेय राघव ने 'स्वर्गभूमि का यात्री' नाटक लिखे हैं। गुजराती में इस परम्परा के बहुसंख्य नाटक उपलब्ध नहीं होते। बटुभाई उमरवाडिया के इस शैली के पौराणिक नाटक 'मन्स्यमघा अने बीजा नाटको' एकाकी है।

धर्मवीर भारती का 'अन्धा युग' हिन्दी गीति-नाट्य-परम्परा में पाँच अंकों का एक सम्पूर्ण नाटक है जो शैली शिष्ट, विषय-वस्तु, पान-योजना आदि की दृष्टि से युगप्रवर्तक है। इस पर टी० एस० इलियट और पॉल सार्त्र आदि का प्रभाव स्पष्ट है। इसमें नई प्रतीक शैली में मुक्तछन्द (Free Verse) का प्रयोग किया गया है और भाषा, भाव तथा अभिव्यक्ति की दृष्टि से नवीनतम एवम् मौलिक है। इस ढंग की कोई पौराणिक रचना गुजराती में उपलब्ध नहीं होनी।

हिन्दी के प्रारम्भिक पौराणिक नाटकों में गद्य की भाषा खड़ी बोली है और पद्य में सर्वत्र ब्रजभाषा का प्रयोग किया गया है। भारतेन्दु, बालकृष्ण भट्ट आदि ने अपने नाटकों में इसी परम्परा का निर्वाह किया है। १९०० के बाद ब्रजभाषा हटती जाती है और आज तो केवल खड़ी बोली हिन्दी के गद्य-पद्य का प्रयोग होता है। गुजराती साहित्यिक नाटकों में ब्रजभाषा और खड़ी बोली की तरह दो-दो भाषाओं का उपयोग कदापि नहीं हुआ क्योंकि गुजराती में हिन्दी की भाँति दो भाषाएँ ब्रजभाषा अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में प्रयुक्त नहीं हुईं। प्राचीन काल से आज तक गुजरात में गुजराती ही साहित्य और बोलचाल की भाषा रही है। गुजराती की यह विशेषता है कि "प्राचीन काल से अब तक की भाषा के क्रमपूर्ण उदाहरण केवल गुजराती में ही मिलते हैं। अन्य आर्यभाषाओं में यह क्रम किसी न किसी काल में टूट गया है।" गुजराती के प्राचीन और नवीन रूपों में विशेष अन्तर नहीं है। प्रारम्भिक नाटकों में गुजराती भाषा के दो रूप अवश्य मिलते हैं—लिपि और ग्रामीण या आचलिक। हास्योत्पत्ति के लिए या गुजरात के किसी विशेष अंचल के पात्रों को अधिक स्वाभाविक बनाने के लिए ग्रामीण या आचलिक भाषा का उपयोग कवि नर्मद, रणछोडभाई

आदि ने अपने नाटको में किया है। हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में देवपान या भद्र जन तो शिष्ट भाषा का ही प्रयोग करते हैं। आधुनिक युग में हिन्दी में जयशंकर प्रसाद, उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र प्रभृति और गुजराती में कन्हैयालाल मुंशी, चन्द्रवदन महेता इत्यादि की भाषा पौराणिक प्रसंगा, पात्रों और वातावरण के नितात अनुरूप है।

नाटक काव्य है, अतः नाटक का कविता के साथ प्राचीन काल से सम्बन्ध रहा है। प्रारम्भिक नाटक तो पद्यात्मक ही होते थे। इस आलोच्य धारा में चन्द्रवदन महेता का गुजराती नाटक 'शकुन्तला' पद्यात्मक है। हिन्दी का अधुनातन नाटक 'अन्वा युग' भी गीतिनाट्य है। दोनों भाषाओं के अन्य सभी गद्य नाटकों में कविताओं का पर्याप्त प्रयोग हुआ है। हिन्दी और गुजराती के प्रारम्भिक नाटकों में गीत और कविता का आधिक्य है। सम्भवतः इसका कारण तत्कालीन लोक-नाटकों और रंगमंचीय नाटकों के अतिशय लोकप्रिय पद्यात्मक प्रभाव हो। आधुनिक पौराणिक नाटकों में गीतों की संख्या बहुत ही कम होनी चली जा रही है। 'ययाति' और 'सोता की माँ' में तो एक भी गीत नहीं है। इसका कारण जीवन की वास्तविकता को ही नाटकों में प्रत्यक्ष करने का आग्रह हो सकता है। आगामी कुछ ही वर्षों में सम्भवतः स्वगत, गीत, लम्बे संवाद और अस्वाभाविक दृश्य संदा के लिए विलुप्त हो जायें और नाटक सचमुच 'जीवन का यथार्थ दर्शन' हो जाय।



## सातवां अध्याय ऐतिहासिक नाटक

इतिहास का सम्बन्ध सामान्यतः भूतवास की घटनाओं तथा उनसे सम्बन्धित स्त्री-पुरुषों के चरित्रों से है। इतिहास में भूतवासीन व्यक्तियों, इतिवृत्तों और तिथियों को लिपिबद्ध किया जाता है। आज का इतिहासकार न केवल यही कार्य करता है, अपितु वह मानव-समाज के विविध घान्दोलनों का अध्ययन एवम् अनुशीलन कर मानव-सभ्यता के सर्वातन सत्थों और नियमों का अन्वेषण भी करता है। काल की प्रविष्टिग्न धारा के मध्य मानव-विकास-रेखा का अनुसंधान कर जीवन के शाश्वत सत्थों का उद्घाटन करना आधुनिक इतिहासकार का कर्तव्य बन गया है। ऐतिहासिक नाटककार भी यह कार्य करता है, परन्तु वह किसी देश, काल, घटना या व्यक्ति का यथातथ्य निरूपण नहीं करता, केवल इतिहास नहीं लिखता। वह इतिहास के अन्त को लेकर उसे नाटक के बमनीय क्लेवर में इन प्रकार प्रतिष्ठित कर देता है कि नाटक और इतिहास में तत्पश्चात् एकरूपता आ जाती है। ऐतिहासिक नाटक में अतीत के साथ वर्तमान का भी सामंजस्य रहता है। एक पश्चिमी लेखक का कथन है कि, “प्रत्येक महान् कलाकृति अपने युग से इतनी अधिक और इतने स्पष्ट रूप से प्रभावित होती है कि कला व साहित्य की वह कृति उस युग के सबसे महत्त्वपूर्ण और सच्चे इतिहास की सजा पा सकती है।” प्राचीन सभ्यता और समाज के यथातथ्य निरूपण के साथ-साथ अपने युग की समस्याओं को प्रस्तुत करना ऐतिहासिक नाटककारों का प्रयोजन रहता है। कभी-कभी ऐतिहासिक व्यक्तियों या घटनाओं के चित्रण द्वारा पाठकों या दर्शकों को नैतिकता का उपदेश देना और उनमें उदात्त भावनाएँ जाग्रत करना इन नाटककारों का उद्देश्य होता है। इस प्रकार ऐतिहासिक नाटकों में इतिहास आधार का काम देता है। केवल ऐतिहासिक तथ्यों का उद्घाटन करना किसी भी नाटककार का आदर्श नहीं होता। यह तो इतिहासवेत्ता का काम है।

ऐतिहासिक नाटक में ‘ऐतिहासिक वातावरण’ की सृष्टि ही अत्यन्त आवश्यक होती है। यह उसका स्थायी अंग है। उत्तम नाटक में ऐतिहासिक वातावरण सूत्र की तरह आरम्भ से अन्त तक विरोधा रहता है। यही वह धरातल है जिस पर समस्त ऐतिहासिक प्रसंग और पात्र अवस्थित रहते हैं। इसमें कोई नाटककार परिवर्तन नहीं कर सकता। ऐतिहासिक वातावरण से पाठक या प्रेक्षक को प्राप्त आनन्द नाटक और इतिहास का समिश्रित रूप रहता है। यही ‘ऐतिहासिक रस’ है। उसकी सृष्टि ऐतिहासिक नाटक में अनिवार्य रहती है। ऐतिहासिक नाटकों में पात्रों, प्रसंगों आदि में नाट्यकार अवश्यक परिवर्तन और परिवर्द्धन कर सकता है, किन्तु ऐतिहासिक वातावरण अपरिवर्तनीय है। यही मेरुदण्ड है। हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक नाटकों में ये सभी विशेषताएँ न्यूनाधिक रूप में दृष्टि-गोचर होती हैं। इस विषय की विस्तृत विवेचना परमर्ती पृष्ठों में की जायगी।

हिन्दी के पूर्व-भारतेन्दु और गुजराती के पूर्व-नगंद युग के सभी ऐतिहासिक नाटकों

नीलदेवी की समग्र रचना पर शेक्सपीयर के दु खान्त नाटको का प्रभाव दिखाई देता है। पात्रों का सघर्ष, सूर्यदेव अब्दुलशरीफ आदि का वध, नाटक का कथन अत, सहसा स्थिति-विपर्यय द्वारा कथानक की धारा-दिशा का परिवर्तन आदि इस नाटक में ऐसे तत्त्व हैं जो इसे शेक्सपीयर की 'ट्रेजेडी' के निकट पहुँचा देते हैं। 'नीलदेवी' के कार्य-ध्माधार में गतिशीलता है। इसमें अतीमुक्त और कौतूहल का भी निर्वाह करने की भारतेन्दुजी ने चेष्टा की है। राजा सूर्यदेव की हत्या के पश्चात् अन्तिम दसवें दृश्य तक विवाद और निराशा की घनीभूत छाया नाटक पर छापी रहती है। अन्त में अमीर और नीलदेवी दोनों की जीवन लीला एक साथ समाप्त होती है। इस दृश्य में दु खान्त नाटक के सभी गुण पाये जाते हैं।<sup>१</sup> इस नाटक में नाबी, सूत्रधार, प्रस्तावना और भरतवाक्य का अभाव है। नीलदेवी का चरित्र आदर्श भारतीय नारी का चरित्र है जिसमें नायिका के उच्च गुण विद्यमान हैं। सूर्यदेव भी धीर, वीर और उच्चवर्णीय नायक है। बीररस नाटक का मुख्य रस है। उसीके साथ कथन रस का भी समन्वय हुआ है। चौथे दृश्य में हास्यरस का परिपाक हुआ है जिसमें चपरगट्टू और भटियारिन स्थूल हास्योत्पादक सवाद करते हैं। सातवें दृश्य में पिंजरे में भूँचिछत सूर्यदेव के समक्ष देवता का आगमन अग्रेजी नाटको के पराप्रकृत तत्व (Supernatural element) का स्मरण दिलाता है। नाटक में वज्रभाषा के सुंदर गीतों का भी लेखक ने समावेश किया है। इसमें वातावरण में मुस्लिम युग की यथार्थ स्थिति का निर्वाह करने का प्रयत्न किया गया है। इसकी भाषा पात्रोचित है। मुसलमान पात्रों की भाषा उर्दू है और हिन्दू पात्र खड़ी बोली हिन्दी में बोलते हैं। सवाद गद्य में है। इस नाटक में भारतेन्दुजी ने भारतीय एवम् पाश्चात्य नाटको की शैलियों का समन्वय किया है, पर उनका सुभाव पाश्चात्य नाट्य-परंपरा की ओर विशेष है। इस विषय में उन्होंने स्वयम् अपने 'नाटक' निबन्ध में स्पष्टता की है

"अब नाटक में कहीं आशी प्रवृत्ति, नाट्यालंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोमन, कहीं पक्षसंधि या ऐसे अन्य विषयों की भाँति इनका हिन्दी-नाटक में अनुसन्धान करना वा किसी नाट्य-काग में इनको यत्नपूर्वक रखकर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है, क्योंकि प्राचीन लक्षण रखकर आधुनिक नाटकादि की शोभा संपादन करने से उलटा फल होता है और मूल व्यर्थ जाता है।"<sup>२</sup> 'नीलदेवी' के अध्ययन से यह प्रतिफलित होता है कि भारतेन्दु ने उपर्युक्त विचार को इस नाटक में कार्यान्वित करने का प्रयास प्रारंभ किया है। 'नीलदेवी' अभिनेय नाटक है। भारतेन्दु के जीवनकाल में ही 'नीलदेवी' का सफल अभिनय अनेक बार हुआ था।<sup>३</sup> 'नीलदेवी' हिन्दी का प्रथम ऐतिहासिक नाटक है जो विषय, शैली और आदर्श की दृष्टि से नये युग का प्रारंभकर्ता है। 'नीलदेवी' के एक वर्ष बाद बाबू राधाकृष्ण दास ने इसीके अनुकरण पर 'महायनी पद्मावती' (१८८२) नाटक का निर्माण किया। इस द्वि-अंकीय नाटक में मेवाड़ की विस्फात रानी पद्मिनी की कथा अंकित की गई है। पद्मिनी यहाँ पद्मावती है। उसने प्रपूर्व सौन्दर्य का सवाद सुनकर अलाउद्दीन चित्तौड़ पर आक्रमण करता है और संधि के बहाने चित्तौड़ के निकट पहुँच जाता है। वह घोड़े से राणा रत्नसिंह को बंदी बना लेता है। पद्मावती कुशल नारी है। युक्ति से राणा को छुड़ा लाती है। अलाउद्दीन चित्तौड़ को घेर लेता है। राजपूतों और मुसलमानों में घमासान युद्ध होता है और अन्त में राजपूत हार जाते हैं।

१. हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव—डॉ० श्रीपति शर्मा, प्र० सू० १९६१, पृ० ६०

२. भारतेन्दु प्रभावनी—पहला भाग, प० अन्तरिक्ष, प्र० म, सू० १९०७ वि०, पृ० ७२०

पद्मावती राजपूत स्त्रियों के साथ अग्निमय गुफा में प्रवेश करती है। इस प्रकार नाटक का अन्त विपाद में होता है। इस नाटक में नान्दी, प्रस्तावना आदि का प्रयोग हुआ है। इसमें पद्मावती का चरित्र प्रधान है और अलाउद्दीन का खलनायक के रूप में अन्ध्रा चित्रण हुआ है। चोरस प्रधान यह नाटक राधाकृष्ण दास की प्रौढ़ रचना है जिसमें देश के लिए त्याग और बलिदान का आदर्श प्रस्तुत किया गया है। 'नीलदेवी' की भाँति इस नाटक की नायिका वीरांगना क्षमाणी पद्मावती है। 'नीलदेवी' के पति राजा सूर्यदेव की भाँति पद्मावती के पति राणा रत्नसेन खलनायक अलाउद्दीन द्वारा मार दिये जाते हैं। दोनों नाटकों में पराभ्रातृ तत्त्वों (Supernatural elements) का अवतरण होता है। दोनों नाटकों के भाव, रस, भाषा और अंत में भी समानता है। पर 'नीलदेवी' इस नाटक की अपेक्षा अधिक उत्कृष्ट है। भारतेन्दु की प्रतिभा राधाकृष्ण दास में नहीं है।

'महारानी पद्मावती' के उपरांत राधाकृष्ण दास ने सन् १८५७ में 'महाराजा प्रतापसिंह' नामक ऐतिहासिक नाटक की रचना की, जिसका विवेचन आगे के पृष्ठों में गणपतराम राजाराम भट्ट के गुजराती 'प्रताप नाटक' के साथ प्रस्तुत किया जाया।

कसूरारम नाटक का प्रचलन रस है। ग्गधीर की मृत्यु और प्रेममोहिनी के विलाप वाला दृश्य अत्यन्त दुःखप्रद तथा प्रभावोत्पादक है। चौत्रे द्वारा हास्यरस की मृष्टि होती है। युद्ध-सम्बन्धी प्रसंग बीररम से श्रोतप्रोत है। इस नाटक के संवाद सरस, मशरूफ़ एवं स्वाभाविक हैं। संवादों की सजीवता, शैली की गतिशीलता तथा भाषा की सरलता के कारण यह नाटक बहुत ही लोकप्रिय हुआ है। मुहावरों और कहावतों का भी लेखक ने इसमें प्रयोग किया है। भाषा पात्रानुरूप है। धनानंद के सुन्दर कवित्तो द्वारा इस नाटक में शृंगार रस का छायावरण पैदा किया गया है। इस रचना में 'दृश्य' के स्थान पर दंगला नाटकों के अनुकरण पर 'गर्भांक' शब्द का प्रयोग किया गया है। इस पर पश्चिमी नाटकों का भी प्रभाव पड़ा है। इसमें नान्दी, प्रस्तावना, भरतवाक्य आदि अनुपस्थित हैं। नायक-नायिका की मृत्यु के कारण नाटक ने दुःखान्तकी का रूप धारण किया है। रंगमंच पर युद्ध, मृत्यु, शव इत्यादि के दृश्य दिखाये गये हैं। श्रीनिवास दास के नाटकों में यह सर्वश्रेष्ठ है।

**सयोगिता-स्वयंवर**—लाला श्रीनिवास दास का 'सयोगिता-स्वयंवर' नाटक १८८५ में लिखा गया। इसमें चन्द्ररत्नदाई वृत्त 'पृथ्वीराज-रामो' के कथा-भाग का आधार लिया गया है। इसका कथानक प्रस्तावना-महित पाँच अंकों और दृश्यों (गर्भांकों) में बाँटा गया है। यह अत्यन्त निम्न स्तर का नाटक है। कई अस्वाभाविकताओं से यह भरा हुआ है।

इसके अलावा किसोरोदास गोस्वामी का 'मयकमजरी' (१८९१), बलदेवप्रसाद मिश्र का 'मीराबाई' (१८९७) तथा राधाचरण गोस्वामी का 'अमरसिंह राठीर' (१८९५) विशेष उल्लेखनीय हैं। 'अमरसिंह राठीर' दुस्मान्त एकांकी है जिसमें राष्ट्रीय भावना पर ध्यान दिया गया है।

## गुजराती ऐतिहासिक नाटक

साहित्यिक गुणों से सम्पन्न गुजराती ऐतिहासिक नाटकों का प्रारम्भ नर्मद-युग (१८५१-१८८७) से होता है और गजस पहला ऐतिहासिक नाटक लिखने का श्रेय स्वयम् कवि नर्मद को है। यद्यपि नर्मद-रचित दुस्मान्त ऐतिहासिक नाटक 'कृष्णाकुमारी' (१८६९) उच्च कोटि की वृत्ति नहीं है, किन्तु उसका गुजराती साहित्य में ऐतिहासिक मूल्य अवश्य है। इसकी कथावस्तु टॉड के 'राजस्थान' पर आधारित है। उदयपुर के राणा भीमसिंह की पुत्री कृष्णाकुमारी का लगन-सम्बन्ध जोधपुर के राणा भीमसिंह के साथ हुआ था। किन्तु विवाह के पूर्व ही भीमसिंह की मृत्यु होती है। मानसिंह उत्तराधिकारी बनता है। सवाईसिंह की कूटनीति से जोधपुर का मानसिंह और जयपुर का जगतसिंह ये दोनों कृष्णाकुमारी में विवाह करने को उत्सुक हैं। दोनों एतदर्थ सज्जत हैं पर कृष्णाकुमारी को या नहीं सकते। अमीरखाँ के भयकर पड्यन के कारण अजित द्वारा कृष्णाकुमारी को विष दे दिया जाता है। इस प्रकार नाटक का कथन अन्त होता है। इस नाटक के नौ अंक और कई दृश्य हैं। इसका प्रारम्भ पूर्व-रंग में होता है जो संस्कृत नाट्य शैली का प्रभाव है। कथावस्तु काफी लम्बी और शिथिल है। उसमें सक्रियता और संघर्ष का नितात अभाव है। सभी पात्र ऐतिहासिक हैं पर उनका चरित्रिक विवेक सम्बन्ध-रूपण नहीं हुआ है। कविताओं का प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ है। दश युग के लगभग सभी नाटककारों की यह दृढ़ मान्यता पायी जाती है कि

नाटक याने कविता-प्रचुर, सवादाश्रित साहित्य प्रकार । स्वयम् नर्मद ने भी 'गद्यपद्यात्मक सवाद' को नाटक कहा है और वही गद्यपद्यात्मक शैली 'कृष्णाकुमारी' में व्यवहृत हुई है । इससे नाटक में सजीवता और सन्निधता का ह्रास हुआ है । कही-कही अनावश्यक प्रसंगों और प्रवेशों (दृश्यों) का भी समावेश हुआ है । इसके कई दृश्य बहुत ही छोटे हैं । इसमें शिष्ट गुजराती शब्दों के साथ जन बोली के शब्दों का कृत्रिम सम्मिश्रण हुआ है । इससे सवादों में नीरसता आ गई है । यह नाटक तत्कालीन रंगमंच पर भी असफल रहा था । कवि नर्मद की प्रतिभा का लेखमान भी परिचय इस कृति से प्राप्त नहीं होता ।

**वीरमती**—गुजराती के आद्य समीक्षक स्व० नवलराम पट्ट्या न अपन रूपान्तरित लोकप्रिय सामाजिक प्रहसन 'मट्टनु भोपालु' के दो वर्ष पश्चात् सन् १८९६ में इस मौलिक ऐतिहासिक नाटक की रचना की जिसकी कथावस्तु फार्बस द्वारा सम्पादित 'रासमाला' की जगदेव परमार और वीरमती की विख्यात कथा पर आधारित है । यह नाटक संस्कृत-शैली का अधिवादात्मक अनुसरण करता है । इसमें लेखक ने सिद्धराज जयसिंह के युग को साकार करने का सफल प्रयत्न किया है । वीरमती प्रारम्भ में भुगवा है । तदनंतर सती क्षत्राणी के रूप में उसका विकास होता है । उसका चरित्र उदात्त, गौरवयुक्त तथा प्रभावशाली है ।

**ज्ञान सम्पन्न, भव्य व्यक्तित्वमय सिद्धराज, मेवाड़ के भामाशाह का स्मरण कराने वाला दयाल भाट, वीर एवम् स्वामिभक्त जगदेव, शुद्ध प्रेम का सुन्दर दर्शन कराने वाली सुभगा और जैन-धर्म की मत्ता प्रस्थापित करने के लिए उचित अनुचित कार्य करन वाला प्रखर-मुष्टि ज्ञानविजय**—इस वैविध्यपूर्ण पात्र-सृष्टि के कारण नवलराम को इस युग के गणना-पात्र नाट्यकारों में स्थान प्राप्त हुआ है । जैनधर्मावलम्बियों के कुचक्रों और गणिका-संस्था के चित्रण द्वारा नाटक में ऐतिहासिक वातावरण का समीचीन अंकन हुआ है । इस नाटक में वीर, शृंगार और कर्ण रस का समन्वय हुआ है । नाटक की कुछ कविताएँ बहुत ही उत्तम कौटुम्भी की हैं ।

प्रारम्भिक ऐतिहासिक नाटक होने के कारण 'वीरमती' में कई दोष दृष्टिग्न होते हैं । नाटक सुगन्धित नहीं है । वस्तुसकलता में विशृङ्खलता एवम् शिथिलता है । इससे प्रभावक या अभाव अनुभव होता है । अपनी समकालीन नाट्य शैली का अनुसरण करने के कारण नवलराम ने भीड़ी ग्रामीण बोली के सवादों का, अनपेक्षित कविताओं का और अनावश्यक दृश्यों का प्रयोग किया है । इससे नाटक की कथावस्तु के विकास में अड़चन उत्पन्न हुई है और नाट्य-कला का ह्रास हुआ है । यदि ये दोष दाले गये होते तो 'वीरमती' नर्मद युग का एक श्रेष्ठ नाटक सिद्ध होता ।

**कान्ता (१८८२)**—इस नाटक के रचयिता मणिलाल नमुमाई द्विवेदी हैं । इसकी कथा पाटन के इतिहास से सम्बन्धित है जिसमें लेखक ने आवश्यक परिवर्तन किया है । भुवनादित्य को हराकर लौटे हुए सुरसेन का सम्मान करने के लिए उसने घर पाटन के राजा जयचन्द्र का आगमन होने वाला है । इसके लिए स्वागत-मण्डप की रचना की गई है । मण्डप के चित्रों का निरीक्षण सुरसेन अपनी पत्नी काता के साथ कर रहा है । उसी समय पुनः युद्ध शुरू होने के समाचार आते हैं । सुरसेन काता और दासी तरला को भीलों के आश्रय में छोड़ता है । वह जाते समय काता के गले में मोनियों की माला डालते हुए यह सूचना देता है कि जब तक यह हार अग्रहित रहेगा तब तक हम जिन्दा ही रहेंगे । वह चला जाता है । युद्ध होता है । महाराजा जयचन्द्र मारे जाते हैं । उनका पुत्र करण पाटन की राजगद्दी पर

बैठता है। कारण और रत्नदास काता और तरला को जंगल से पकड़ लाते हैं। तरला लोभ-वश काता की माला रात्रि के समय तोड़ डालती है। मुरसेन की बात को याद कर काता प्राण त्याग देती है। तत्पश्चात् मुरसेन आता है और काता के साथ वह भी चिता पर जल जाता है। इस प्रकार इस नाटक का दुःख में पर्यवसान होता है।

यह दुःखान्त नाटक सन् १८८६ में 'कुलीन बाता' के नामाभिधान के साथ मुद्रय्यात 'बंबई गुजराती नाटक-मण्डली' के द्वारा सर्वप्रथम बंबई में खेला गया था, जिसे अप्रत्याशित सफलता प्राप्त हुई थी। कई सालों तक उक्त मण्डली के 'काता' खेल के पीछे लोग पागल बने रहे।<sup>१</sup> दुर्जन पात्रों के सूक्ष्म चरित्र-चित्रण, पातिव्रत धर्म की प्रभावोत्पादक अग्नि परीक्षा, चमत्कारपूर्ण घटनाक्रम, रंगमंचीय भव्य साज-सज्जा और मधुर गेय कविताओं के कारण यह नाटक रंगमंचीय नाटक के रूप में सफल सिद्ध हुआ है।

इस नाटक में उच्च कोटि के साहित्यिक गुण भी दृष्टिगोचर होते हैं। पात्रों के अतर्हन्ध का बड़ा ही सूक्ष्म निरूपण इसमें हुआ है। इसकी कथावस्तु में नाटकीय सघर्ष और कार्यवग का तनिक भी अभाव नहीं है। 'काता' नाटक में भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-शैलियों का समन्वय पाया जाता है। संस्कृत-शैली के अनुसार यद्यपि इसमें नादी, सूत्रधार, प्रस्तावना आदि नहीं हैं, फिर भी इस पर संस्कृत-नाटको की छाया स्पष्ट है। इसमें श्लोकों की भाँति वर्णनात्मक कविताओं का प्रयोग हुआ है। रस-परिपाक भी परंपरागत है। इस नाटक में प्रयुक्त संस्कृत-प्रचुर सवाद-शैली, युद्ध और प्रकृति-वर्णन तथा मुरसेन के विरह-प्रलाप पर भी संस्कृत-नाटको का प्रभाव पड़ा है। पाश्चात्य दुःखान्तकी की तरह विपादमय नाटकीय वातावरण को घनीभूत बनाने के लिए इसमें मृदु-प्रसंगों की सृष्टि की गई है। पात्रों के अतर्हन्ध और शोक-पर्यवसायी नाट्य शैली पर शेक्सपीयर के विपादान्त नाटको का प्रभाव स्पष्ट है। गुजराती नाटक-साहित्य में उत्तम साहित्यिक शैली का प्रारंभ इस नाटक से होता है।

उन्नीसवीं शती के अंतिम चरण की नाट्य-कृति होने के कारण 'काता' में युगीन विशेषताएँ समाहित हो गई हैं जिन्हें आज दोष कहा जा सकता है। इसमें तत्कालीन परंपरा-नुसार कविताओं या अतिरेक है। दृश्यों का सम्यक् विभाजन नहीं हुआ है। पात्रों की अधिकता है। पातिव्रत के आदर्श की प्रस्थापना में स्वाभाविकता नहीं आने पाई है। हास्यरस का नितांत अभाव है। फिर भी यदि समग्र दृष्टि से देखा जाय तो यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि 'काता' साहित्यिक तथा रंगमंचीय दृष्टि से उत्कृष्ट नाटक है। "अपने पुरोषामी नाटको की अपेक्षा इसने वस्तुसकलता, पात्र-आलेखन, भाषा, कविता, सवाद इत्यादि प्रत्येक विषय की दृष्टि से निश्चित विकास किया है।"<sup>२</sup>

इन नाटकों के उपरान्त गणपतराम ओझा-वृत 'भूँटा सावब पेदावा' (१८७१), हरिलाल छपदराय ध्रुव-वृत 'विक्रमोदय' (१८८३), कबीरदास जुगलकिशोर वृत 'वनराज चावडो' (१८८५), भीमराव भोलानाथ-कृत 'देवलदेवी' (१८६६) आदि उत्प्रेक्षनीय हैं।

१. गुजराती साहित्यना कवु-मार्ग-सूचक रत्नम्—दि० व० वृष्णलाल मोहनलाल भवेरा, आशुति पब्लि, १९३० पृ०, १९५।

२. प्रो० अनन्तराव मणिराकर रावल 'गुजराती साहित्य समानी १९३४ की कार्यवही' में लेख 'गुजराती नाटक साहित्यनु रेखादर्शन'—पृ० १५।

## ‘प्रताप’ नाटक

स्वतन्त्रता, समर्पण और सेवा के प्रतीक तथा भारतीय इतिहास के जगमगाते नररत्न महाराणा प्रताप का चरित्र सदा ही इस देश में पूजा और श्रद्धा का विषय रहा है। प्रताप ने मेवाड़ की सर्वोपरिता और स्वायत्तता के लिए जो कुछ किया और सहा, उसमें हमारी राष्ट्रीयता और देश-सेवा की भावना को बड़ा बल मिला है। कई भारतीय साहित्य-स्रष्टाओं ने उनके प्रपूर्व त्याग और बलिदान से प्रेरित होकर अपने ग्रंथ प्रणीत किये हैं। हिन्दी में राधाकृष्ण दास का ‘राजस्थान-नेसरी’ अथवा ‘प्रतापसिंह’ और गुजराती में गणपतराम राजाराम भट्ट का ‘प्रताप नाटक’—ये दोनों ग्रंथ इस कथन के प्रमाण हैं। गणपतराम राजाराम ने अपने नाटक की रचना १८८३ में की जबकि राधाकृष्ण दास का ‘महाराणा प्रतापसिंह’ १८९७ में लिखा गया। हिन्दी-नाटक के १४ वर्ष पूर्व गुजराती नाटक की सृष्टि हुई है और विशेष उल्लेखनीय तो यहाँ यह है कि राधाकृष्ण दास को अपने ‘महाराणा प्रतापसिंह’ नाटक के लिखने में तीन-चार अन्य ऐतिहासिक ग्रंथों के साथ “कवि गणपतराम राजाराम के गुजराती ‘प्रताप-नाटक’ से बहुत कुछ सहायता मिली है।” इस बात को राधाकृष्ण दास स्वयम् अपने ‘महाराणा प्रतापसिंह’ नाटक के ‘निवेदन’ में सधम्यवाद स्वीकार करते हैं।<sup>१</sup> दोनों की तुलना करने के पहले उनका प्रारम्भिक परिचय प्राप्त कर लेना युक्ति-युक्त होगा।

## हिन्दी ‘महाराणा प्रतापसिंह’ नाटक (१८९७)

राधाकृष्ण दास के नाटकों में उनका यह ऐतिहासिक नाटक सर्वश्रेष्ठ है। नाधी, प्रस्तावना, भरतवाक्य आदि संस्कृत नाटकों के परंपरागत तरवों से सम्पन्न सात अंकों और अनेक गर्भोंको (पृष्ठों) वाला यह नाटक महाराणा प्रताप के शौर्य और सकल्प बल को प्रगट करता है। महाराणा प्रताप सभी सामन्तों व समक्ष उदयपुर के राजदरबार में बितौड़ को स्वतंत्र करने की आकांक्षा प्रगट करते हुए कहते हैं “स्वाधीनता वचाइ, दासता-शुल्ल तोड़ी।” इस प्रस्ताव का सभी लोग समर्थन करते हैं और आक्रमण की तैयारियाँ होती हैं। प्रताप द्वारा अपमानित राजा मानसिंह अकबर को प्रताप के विरुद्ध उकसाता है। फलतः अकबर सलीम, मानसिंह आदि को विद्रोह सेना के साथ अजमेर की ओर रवाना करता है। युद्ध प्रारम्भ होता है। प्रताप की सेना पराजित होती है। चेतक घोड़े पर सवार महाराणा वन की ओर प्रस्थान करते हैं। चेतक की मृत्यु होती है। देश को पुनः स्वाधीन करने के लिए महाराणा प्रताप अरावली के पहाड़ों में अपनी पत्नी तथा बच्चों के साथ विपन्नावस्था में रहते हैं। अंत में भामाशाह की आर्थिक सहायता से प्रतापसिंह पुनः राज्य प्राप्त करते हैं और अकबर भी मेवाड़ की ओर से मुँह मोड़ लेता है। इस प्रकार नाटक की सुख में समाप्ति होती है। इस आधिकारिक घटना के साथ लेखक ने गुलाबसिंह और मालती की प्रणय कथा प्रामाणिक घटना के रूप में अविकृत की है जिससे नाटक में सरसता और रोचकता पैदा हो गई है। दोनों कथाएँ स्वाभाविक ढंग से समन्वित हैं। इस नाटक व कुछ दृश्य बड़े मार्मिक

१. ‘महाराणा प्रतापसिंह’ नाटक : ले० श्री राधाकृष्ण दास, आठवाँ संस्करण, १९३५, इण्डियन प्रेस प्रयाग का प्रकाशन ‘निवेदन’, पृ० ०

है। राणा की विपन्नावस्था का दृश्य हृदयस्पर्शी है। गुलाबसिंह और मालती के प्रेम के साथ कर्तव्य-भावना का अवन भी कम प्रभावोत्पादक नहीं। भामाभाह की देश-भक्ति, त्याग और उदारता अनुपमेय है। लेखक ने इस दानवीर का चित्रण बड़ी ही कुशलता से किया है। प्रताप का समूचा जीवन धीरता, त्याग और सहनशीलता का उज्ज्वल उदाहरण प्रस्तुत करता है। यह धीररम-प्रधान नाटक है जिसमें हिन्दुत्व की भावना और देश-प्रेम के उच्चादर्श को प्रगट किया गया है। गुलाबसिंह और मालती का प्रणय-प्रसंग गृहारस से घोनप्रोत है। कविचर के पात्र में विभिन्न वृत्तियों का अच्छा सम्मिश्रण है। प्रारम्भ में वह वामानुर और विलासी है। बाद में पृथ्वीराज की रानी से क्षमा-याचना कर वह अपने मानवीय असा का उद्घाटन करता है। उसमें कूटनीतिज्ञता के साथ-साथ उदारता और कलाप्रियता के भी गुण हैं। पृथ्वीराज जात्यभिमानी सच्चरित्र क्षत्रिय है।

इस नाटक में संस्कृत नाट्य-तत्त्वों के साथ पाश्चात्य शैली का भी सम्मिश्रण किया गया है। गर्भाङ्को का प्रयोग बँगला नाटकों के अनुकरण पर अंग्रेजी-नाटकों के दृश्यों के अनुसार हुआ है। युद्ध और मृत्यु के प्रसंगों का मंच पर प्रदर्शन, पात्रों का अंतर-वाह्य मर्पण आदि पश्चिमी नाट्य-प्रभाव के उदाहरण हैं। इस नाटक में अभिनेयता का भी गुण विद्यमान है। अनेक बार इसका अभिनय किया जा चुका है और आज भी इस नाटक की उपयोगिता कम नहीं हुई है।<sup>१</sup> इसकी भाषा आद्योपान्त पात्रानुकूल साहित्यिक है। मुसलमान पान उर्दू बोलते हैं और हिन्दू पात्र राबो बोली हिन्दी का प्रयोग करते हैं। कहीं-कहीं ग्रामीण बोली का भी पुट मिलता है। नाटक में व्रजभाषा के गीत चित्ताकर्षक और मनोरम हैं। उनमें से कई सफलतापूर्वक भिन्न-भिन्न रागों में गाये भी जा सकते हैं।

इस नाटक में इन गुणों के साथ थोड़े से दोष भी दृष्टिगत होते हैं। अनेक स्थानों पर पद्य-रचनाएँ बड़ी लम्बी और उबाने वाली हैं। सातवें अङ्क के पाँचवें गर्भाङ्क में प्रताप के नाम पृथ्वीराज का बहुत लम्बा पद्यमय पत्र नाटकीय प्रभाव में बाधक है। प्रमुख पात्रों के सभाषणों और 'स्वगतो' का भी आवश्यकता से अधिक विस्तार हो गया है। कतिपय गर्भाङ्क (दृश्य) बहुत छोटे और रसमयी दृष्टि से श्रुतिपूर्ण हैं। कुछ व्यर्थ के गर्भाङ्कों का भी समावेश हुआ है। इन दोषों के होते हुए भी नाटकीय दृष्टि से 'महाराणा प्रतापसिंह' भारतेन्दुकालीन ऐतिहासिक धारा का सर्वश्रेष्ठ नाटक है।<sup>१</sup>

### गुजराती 'प्रताप' नाटक (१८८३)

गणपतराम राजाराम भट्ट ने केवल इसी एक ही नाटक की रचना की और अमर कीर्ति सम्पादन की। इस ऐतिहासिक नाटक के प्रणयन के लिए गणपतराम राजाराम स्वयम् उदयपुर में तत्कालीन महाराणा सज्जनसिंह के आश्रय में रहे थे। उस समय वहाँ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र की गणपतराम से प्रत्यक्ष भेंट हुई थी और लेखक ने अपना 'प्रताप' नाटक उन्हें सुनाया था। नाटक-सम्बन्धी भारतेन्दु का अग्रिमप्रायः इस प्रकार है

"उदयपुर मार्गशीर्ष शुक्ला द्वादशी सवत् १९३६—यहाँ सयोग से मुझसे कविचर श्री गणपतराम राजाराम भट्ट स आलाप हुआ। इन्होंने स्वरचित प्रताप-नाटक गुजराती भाषा

१. हिन्दी नाटक - उदभव और विकास : डा० दशरथ शोभा, पृ० २५०

२. डा० मोहननाथ गुप्तः हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास, पृ० ६६



का मुझको मुनाया। कवि की प्रौढोक्ति से भी विशेष आनन्द मुझको इस कारण हुआ कि यह नाटक पूर्व पुरुषों का दिगन्तव्यापी शौर्य गुण का स्मारक और हमारे चित्त में पूर्व-यासना का पुनरुत्तेजक है। आर्याभिमानी पुरुष को धर्म-पुस्तक की भाँति इसकी प्रति अपने घर में रखनी उचित है, क्योंकि यह काव्य केवल प्रमोद के हेतु नहीं है, हम लोगों के धमनीगत शीत स्थगित रुधिर को उष्ण करके परिचालित करने का एक छोटा-सा यत्र है।

हरिदचन्द्र,

काशीवासी ।”

वस्तुतः ‘प्रताप नाटक’ महाराणा प्रताप के ‘शौर्य गुण का स्मारक’ और हम लोगों के “शीत स्थगित रुधिर को उष्ण करके परिचालित करने का एक छोटा सा यत्र है।” इस नाटक का कथानक महाराणा प्रताप के उदात्त चरित्र का उद्घाटन करता है। दिल्ली का बादशाह अकबर है। उसने राजपूताने के अधिकांश राजाओं को या तो पराजित कर अपने अधीन कर लिया है या कूटनीति द्वारा उनसे मैत्री-सन्ध्वन्ध स्थापित किया है। प्रताप इससे चिन्तित है और यवनों को निर्मूल करने का उपाय ढूँढ रहे हैं। उधर अकबर भी प्रताप की स्वतंत्रता से असुखी है। इसी बीच मानसिंह अतिथि बनकर मेवाड़ में आना है। राणा अनुपस्थित रहकर उसे अपमानित करते हैं। क्रुद्ध मानसिंह मेवाड़ के सर्वनाश के लिए अकबर को उकसाता है। युद्ध की तैयारियाँ होती हैं। मेवाड़ पर चढ़ाई करने के लिए सलीम, मानसिंह वगैरह अजमेर से हल्दीघाटी के मैदान की ओर आगे बढ़ते हैं। वहाँ राणा से मुठभेड़ होती है। हाथी पर बैठे हुए सलीम पर राणा का बार खाली जाता है। तत्काल सेना तितर बितर हो जाती है। राणा का स्थान देलवाड़ा ने भाला सेते है और प्रताप को भागना पड़ता है। पुनः कोमलमेर के किले के बाहर युद्ध होता है। प्रताप हारकर अरायली की एवान्त गुफा में पनाह लेते हैं। अन्त में जब वे सिन्ध के रेगिस्तान की ओर हमेशा के लिए जाने की तैयारी करते हैं तब भामाशाह सेठ उन्हें अपनी संपूर्ण सम्पत्ति सौंपते हैं। सेना का संगठन करके प्रताप पुनः उदयपुर जीतते हैं और ऋषि वसिष्ठ के आशीर्वाचन व साथ नाटक का सुखान्त होता है।

इस नाटक में महाराणा के चरित्र द्वारा लेखक ने कीरता, धैर्य और स्वार्पण की भव्य भावना प्रस्तुत की है। भामाशाह के द्रव्य त्याग के अपूर्व उदाहरण द्वारा दानशीलता का आदर्श अर्पित किया गया है। यह सात अंकों और अनेक प्रवेशों (दृश्यों) वाला नाटक प्रधानतः वीररसाश्रित है। हास्य और करुण का भी इसमें प्रसंगोचित परिपाक हुआ है।

नाट्य, प्रस्तावना, विष्कम्भक, भरतवाक्य इत्यादि तत्त्वों में यह नाटक संस्कृत परिपाटी का अनुसरण करता है और दृश्य-विभाजन, चरित्र-चित्रण, युद्ध और संहार के प्रमग-प्रदर्शन आदि में पश्चिमी नाटकों की शैली इसमें व्यवहृत हुई है। इसका विदूषक संस्कृत-नाटक के विदूषक के साथ-साथ लोक-भवाई का ‘रँगला’ भी है जिसके चरित्र में म्यूलता अधिक है। कभी-कभी वह अपनी बेहूदी बातों न जरिये गम्भीर प्रसंगों की गम्भीरता और महत्ता कम कर देता है जिससे नाटक में रसहास होता है। तीसरे अंक के पाँचवें प्रवेश में प्रताप और महाराणी का संवाद पद्यात्मक है और छठे अंक के तीसरे प्रवेश में प्रताप की स्वगतोक्ति भी

गद्य-पद्य-मिश्रित है। संभवतः इन दृश्यों पर व्यावसायिक रंगमंच का प्रभाव पड़ा है। अथर्व प्रारम्भ में दुराचारी है। मुगल औरत के छद्मवेश में वह दिल्ली बाजार में राजपूतानियों की भाव-रू लेता है। नाटक के उत्तरार्द्ध में अथर्व संगीत-प्रेमी, उदार और प्रताप का प्रदर्शन करता है। भानुसिंह अष्ट राजपूत है। पृथ्वीसिंह स्वाभिमान की क्षत्रिय का आदर्श पेश करता है।

भाषा की स्वाभाविक और पात्रानुरूप बनाने के लिए हिन्दू पात्रों के द्वारा गुजराती और मुसलमानी पात्रों के द्वारा 'मुसलमानी' याने हिन्दी का प्रयोग करवाया है। इस 'हिन्दी' को लेखक ने 'हिन्दुस्तानी' भी कहा है जो वास्तव में हिन्दी, गुजराती, मराठी, फारसी आदि के शुद्ध-अशुद्ध शब्दों की अजीब 'विचट्टी भाषा' नजर आती है। यह भाषा हिन्दी की दृष्टि से व्याकरण-भ्रमर भी नहीं है।<sup>१</sup> नाटक के विद्वत्, भीम प्रभृति पात्र ग्रामीण गुजराती बोली का प्रयोग करते हैं।

इस नाटक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि लेखक ने अपनी लेखन-शक्ति द्वारा इसमें मुगलकालीन युद्ध के वातावरण को तथा प्रताप के छात्र तेज और सकल्प की मजबूत भावना बना दिया है।<sup>२</sup> किन्तु यदि भ्रमर दृष्टि से देखा जाय तो यह निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है कि 'प्रताप नाटक' एक सामान्य कोटि का नाटक है जिसमें मद पार्श्व-व्यापार है और सकलना-विहीन रचना-विधान है। लम्बे-लम्बे 'स्वगतो' और पद्य-युक्त प्रशस्ति-गीतों के कारण नाटक में नीरसता आ गई है। इसकी भाषा कहीं कहीं बड़ी कृत्रिम और आडंबरपूर्ण लगती है। दृश्य-विभाजन भी दोषपूर्ण है। कुछ दृश्य बहुत ही छोटे हैं। यह नाटक 'दृश्य' नहीं, 'पाठ्य' है। रंगमंचीय तत्त्वों का इसमें अभाव है। सबसे बड़ी त्रुटि तो नाटक के अन्तिम दृश्य (अथ ७, दृश्य ४) में ऋषि वशिष्ठ के प्रवेश के कारण उत्पन्न होती है। वेदकालीन ऋषि का मुगल युग के इस नाटक में आगमन किसी प्रकार संगत नहीं है। इस पात्र की नाटक में न तो अनिवार्यता प्रतीत होती है और न आवश्यकता। संभवतः तत्कालीन व्यावसायिक रंगमंचीय नाटकों के चमत्कारपूर्ण वातावरण से प्रभावित होकर लेखक ने वशिष्ठ के पात्र का अवतरण किया है। यह न बुद्धि-ग्राह्य है और न तर्क-शुद्ध। ऐतिहासिक दृष्टि से भी इसे युक्तियुक्त नहीं कह सकते।

इन दोषों के होते हुए भी यह नाटक आदर्श की प्रमुखता तथा कतिपय रससिक्त प्रसंगों और सुस्पष्ट पात्रों की मृष्टि के कारण 'मध्यम कोटि की एक मननीय रचना' का स्थान ग्रहण करता है।<sup>३</sup>

## तुलना

पूर्ववर्ती पृष्ठों में यह कहा जा चुका है कि गणपतराम राजाराम द्वारा रचित 'प्रताप-नाटक' राधाकृष्णदास के 'महाराणा प्रतापसिंह' नाटक से चौदह वर्ष पहले लिखा गया है। राधाकृष्णदास ने अपने नाटक की रचना करने में गुजराती 'प्रताप नाटक' से बहुत कुछ सहायता ली है।

१. इस भाषा के कुछ उदाहरण देखिये—परिशिष्ट में

२. साहित्य-विद्वान्—प्रो० अन्तराय रावत पृ० १८६

३. श्री विजयराय कल्याणराय वैद्य 'गुजराती साहित्य की रूपरेखा'—बीजी आशुति, मन १९४६, पृ० १७८

दोनों का प्रारम्भ संस्कृत नाट्य शास्त्रानुसार नादी और प्रस्तावना से होता है और अन्त में भरतवाक्य में दोनों नाटकों की परिसमाप्ति होती है। गुजराती नाटक का विदूषक हिन्दी में परिपादक है। आगे चतुर्क हिन्दी नाटक में विदूषक का कार्य पुरोहित करता है, परन्तु यह पुरोहित विदूषक से अधिक सयत, गम्भीर एवं बुद्धिमान है। अथ और दृश्य-योजना दोनों भाषाओं के नाटकों की समान है। दोनों के सान अक हैं। गुजराती का 'प्रवेश' हिन्दी में 'गर्भाव' है। ये दोनों शब्द 'दृश्य' के ही पर्यायवाची हैं। प्रताप, भववर, भामाशाह, सलोम, मानसिंह, पृथ्वीराज, महाराणा बगैरह कई पात्र दोनों नाटकों में समान चरित्र और बर्णन लेकर आते हैं। राधाकृष्ण दास ने अपने नाटक में बोररम के माथ शृगार रस का समन्वय करने के लिए गुलाबसिंह और मालती के प्रणय की प्रसंगिक घटना का अवतरण किया है। गणपतराम के नाटक में यह घटना नहीं है। उन्होंने अन्त में ऋषि वशिष्ठ का प्रवेश कराया है जिससे नाटक में अस्वाभाविकता की वृद्धि हुई है। इस नाटक में शृगाररस का अभाव है। बोररसाश्रित दोनों 'प्रताप' नाटकों में राष्ट्रीयता, देश-प्रेम और समर्पण की उदात्त भावनाओं के दर्शन होते हैं। कथानक, चरित्र चित्रण, रचना-विधान, उद्देश्य आदि की दृष्टियों से दोनों भाषाओं के इन नाटकों में अधिक साम्य है। भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-तत्त्वों का समन्वय तथा पात्रानुसूल भाषा का प्रयोग हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों में मिलता है।

सम्य-सम्ये सभाषण और स्वगतोक्तियाँ, पद्य की प्रचुरता, असमान दृश्य-विभाजन, अनावश्यक दृश्यों का प्रयोग आदि ऐसी वृष्टियाँ हैं जो दोनों नाटकों में दृष्टिगत होती हैं। किन्तु हिन्दी 'महाराणा प्रतापसिंह' नाटक के ब्रजभाषा के गीतों में जो माधुर्य और भोज है उसका गुजराती कृति में नितात अभाव है। राधाकृष्ण दास की भाषा भी बड़ी प्रौढ़, परिष्कृत और प्राज्ञ है। वंसी भाषा गणपतराम नहीं लिए सके हैं। 'महाराणा प्रतापसिंह' का अन्त भी बहुत ही प्रभावोत्पादक और प्रेरणादायी है। गुलाबसिंह और मालती के प्रणय, देश-प्रेम, समर्पण और विवाह की अन्तिम गीण कथा ने हिन्दी नाटक में बड़ी ही सजीवता और सरसता पैदा करदी है। यह नाटक अनेक स्थानों पर कई बार सफलतापूर्वक अभिनीत होता चला आ रहा है। गुजराती प्रताप में रगमचीय तत्वों का अभाव है। अतः हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि साहित्यिक एक रगमचीय—सभी दृष्टियों से गुजराती 'प्रताप' की तुलना में हिन्दी का 'महाराणा प्रताप' नाटक उच्चकोटि का है, यद्यपि गुजराती नाटक ने हिन्दी नाटक को पूर्णतः प्रभावित किया है। इतना ही नहीं, वह उसी के अनुकरण पर लिखा गया है।

## सारांश

१९०० ई० पूर्व के हिन्दी और गुजराती ऐतिहासिक नाटकों के अध्ययन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि दोनों भाषाओं के नाट्य-सिल्ल म अत्यधिक साम्य है। विषय की दृष्टि से तो केवल महाराणा प्रताप विषयक दोनों भाषाओं के नाटकों में ही समानता है। शेष विषयों में भिन्नता है। जिस प्रकार पौराणिक नाटकों में राम, कृष्ण और अन्य पौराणिक पात्रों ने दोनों भाषाओं के लेखकों को समान रूप से आकर्षित किया है, इस प्रकार इन ऐतिहासिक नाटकों में भारतीय इतिहास के चौर पुरुषों या प्रसिद्ध प्रसंगों ने एक साथ दोनों को अपनी ओर नहीं खींचा है। यह आश्चर्य की बात है। १८५७ की ज्ञान के अनन्तर दन में राष्ट्रीयता और स्वतंत्रता की भावना सर्वत्र प्रसारित हो गई थी। अंग्रेजी साम्राज्य

की दासता से मुक्त होने की आकांक्षा जनता में जमी थी। ये स्वाधीनता, जातीयता, देश-प्रेम आदि के युगीन आदर्श तत्कालीन नाटकों में उपलब्ध होते हैं। हिन्दी के 'नीलदेवी', 'महारानी पद्मावती', 'महाराणा प्रतापसिंह', 'अमरसिंह राठीर' आदि और गुजराती के 'प्रताप नाटक', 'काता', 'भूहोटा पेदावा' इत्यादि नाटकों में राष्ट्रीयता और देश-भक्ति की भावना प्रकट हुई है। हिन्दी साहित्य में भारतेन्दु-युग का और गुजराती साहित्य में नर्मद-युग का एक ही समय में आगमन हुआ है। दोनों युगों की प्रमुख प्रवृत्तियाँ जातीय पुनरुत्थान, सामाजिक सुधार और नैतिक आदर्श-प्रचार की रही हैं। इसी के फलस्वरूप तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकों में भी ऐतिहासिक पात्रों के निरूपण के पीछे यही भावनाएँ काम करती नज़र आती हैं। भारतीय नारी-जीवन को उज्ज्वल और उन्नत बनाने के लिए आदर्श रूप में हिन्दी में नीलदेवी और महारानी पद्मिनी तथा गुजराती में वीरमती और काना के उत्कृष्ट चरित्रों को इन ऐतिहासिक नाटकों में चित्रित किया गया है। यहाँ यह साश्चर्य उल्लेख किया जाता है कि इस काल के दोनों भाषाओं के अधिकांश उत्तम नाटक नारी-पात्रों को लेकर ही लिखे गये हैं। यथा—नीलदेवी, महारानी पद्मावती, सयोगिता, कृष्णाकुमारी, वीरमती, काना इत्यादि।

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के इन सभी ऐतिहासिक नाटकों में वीर रस प्रधान रूप से पाया जाता है जो नितांत स्वाभाविक और सुसंगत है। वीर रस के साथ कल्याण, शृंगार और हास्य रस का भी परिपाक हुआ है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का 'नीलदेवी' (१८८१) हिन्दी का पहला ऐतिहासिक नाटक है जो वीररसाभित है और कवि नर्मद का 'कृष्णाकुमारी' (१८६६) गुजराती का पहला ऐतिहासिक नाटक है जो कल्याण रसाभित है। गुजराती का प्रथम ऐतिहासिक नाटक हिन्दी के प्रथम ऐतिहासिक नाटक में लगभग दारुण रूप पूर्व रचा गया है। हिन्दी के प्रथम दुःखांत नाटक 'रणवीर और प्रेममोहिनी' की रचना १८७७ में हुई। इस प्रकार ऐतिहासिक दुःखांत नाटकों की परंपरा भी गुजराती में हिन्दी की अपेक्षा आठ वर्ष पूर्व आरंभ हुई है।

भारतेन्दु-नर्मद-युग के नाटकों में संस्कृत नाट्य-विधान के साथ-साथ पाश्चात्य नाट्य-शैली के तत्त्व पाये जाते हैं। यह सत्राति-काल है। इस युग के हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाटककारों के समक्ष आदर्श रूप में संस्कृत और शेक्सपीयर के ही नाटक प्रधानतया थे। फलतः नई परंपरा के इन दोनों भाषाओं के आरंभिक नाटककारों ने सम्मिश्रण की शैली को अपनाया है, किन्तु विशेष भुकाव पाश्चात्य शैली की ओर रहा है। 'नीलदेवी' और 'काता' इसके प्रमुख उदाहरण हैं। ये दोनों नाटक अर्वाचीन नई शैली के नाट्य-युग के आरंभकर्त्ता हैं। इस युग के नाटककार कभी नादी, प्रस्तावना, भरतवाक्य प्रभृति का प्रयोग करते हैं, तो कभी उनका परित्याग कर पश्चिमी शैली के अनुकरण पर नाटक लिखते हैं। नादी, प्रस्तावना आदि का वहिष्कार करने पर भी इस काल के नाटकों पर संस्कृत-शैली की पूरी छाप दृष्टिगत होती है। दुःखान्त की परंपरा का आरंभ तो पूर्णतया शेक्सपीयर के नाटकों के आधार पर हुआ है। हिन्दी में रणवीर और प्रेममोहिनी, 'सयोगिता स्वयंवर' आदि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में 'दृश्य' के लिए 'गर्भाव' शब्द का जो प्रयोग हुआ है वह बंगाल-नाटकों का प्रभाव है। इस प्रकार का प्रभाव गुजराती में नहीं पाया जाता। गुजराती में 'दृश्य' के स्थान पर आज तक 'प्रवेश' शब्द प्रयुक्त होता आ रहा है। इस युग में पारसी-गुजराती रंगमंच का सारे भारत में बोलबाला था। फलतः जाने-अनजाने उसका

समकालीन नाटककारों पर प्रभाव पड़ना प्राकृतिक ही है। इस काल के दोनों भाषाओं के नाटकों में इस प्रभाव के ये लक्षण पाये जाते हैं गीतों का बाहुल्य, पराप्राकृत तत्त्वों का समावेश, स्थूल हास्योत्पत्ति का प्रयत्न, अनावश्यक प्रसंगों की भरमार आदि। 'नीलदेवी', 'महारानी पद्मावती', 'रणवीर और प्रेममोहिनी', 'कृष्णाकुमारी', 'वीरमती', 'काता' आदि सभी नाटकों में इन लक्षणों में से कतिपय लक्षण दृष्टिगोचर हो ही जाते हैं। इस काल के दोनों भाषाओं के नाटकों में साहित्यिक तत्त्वों के साथ अभिनय क्षमता का अभाव नहीं है। हिन्दी 'महाराणा प्रतापसिंह' और गुजराती 'काता' का तो अनेक बार सफलतापूर्वक अभिनय हो चुका है। दुर्भाग्य में यह परम्परा १९०० के पश्चात् क्षीण होते-होते आज तो विलुप्त-सी हो गई है।

## १९०० ई० के पश्चात्

### हिन्दी-नाटक

१९०० से १९१५ के बीच हमें हिन्दी में उच्च कोटि के बहुत ही थोड़े ऐतिहासिक नाटक मिलते हैं। १९१५ में महाकवि जयशंकर प्रसाद ने 'राज्यश्री' नामक ऐतिहासिक नाटक लिखकर नये युग का प्रारंभ किया। तत्पश्चात् हिन्दी नाटक-साहित्य में प्रसाद के सर्वश्रेष्ठ ऐतिहासिक नाटक प्रकाशित हुए। प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों का हिन्दी-साहित्य में विशिष्ट स्थान और महत्त्व है। अतः उनका एक साथ अध्ययन आगे प्रस्तुत किया जायगा। यहाँ 'प्रसाद-युग' के अन्य नाटकों की विवेचना की जाती है।

पुराने लेखों के नाटककारों में बदरीनाथ भट्ट के दो नाटक इस युग में रचे गये हैं 'चन्द्रगुप्त' (१९१३) और 'दुर्गावती' (१९२५)। 'चन्द्रगुप्त' में 'महाराज चन्द्रगुप्त के समय की कुछ झलक दिखाने का प्रयत्न किया गया है।' पर लेखक इसमें सफल नहीं हो सका है। 'दुर्गावती' में गढ़ मडले की वीर राजपूत रानी दुर्गावती की वीरता का चित्रण है। अन्तिम दृश्य में रानी की मृत्यु के बाद उसे स्वर्ग में दिखाया गया है। वहाँ उसका परिचय चन्द्रगुप्त, पृथ्वीराज आदि वीर राजाओं से कराया गया है। इस दृश्य पर और नाटक के पद्यात्मक संवादों पर पारसी-नाटकों का प्रभाव परिलक्षित होता है। इसमें स्वयंता का प्रयोग और हास्य की अवतारणा अधिकांशतः असंगत प्रतीत होती है। भट्टजी के दोनों नाटकों में वस्तु-मगधन शिथिल और चरित्र-चित्रण मामाग्य है। फिर भी उनका भारतेन्दु-युग और प्रसाद-युग के मध्य सधिकालीन महत्त्व अवश्य है।

### 'महात्मा ईसा' (१९२५)

वचन शर्मा 'उग्र' का यह नाटक ईसामसीह के चरित्र को लेकर लिखा गया है। लेखक ने ईसा की मूल कथा में परिवर्तन कर नवीन वस्तु की सृष्टि की है। ईसा के भारत में आगमन का नाटक में वृत्तान्त है। पहले ही अन्ध म महात्मा ईसा सन्यासी के वेश में काशी में घूमते हैं। वे सतोंप से कहते हैं "यहाँ एक-एक प्राणी देवता है। एक-एक स्थान स्वर्ग है।" इसके उत्तर में सतोंप पश्चिमी संस्कृति की निंदा और भारतीय संस्कृति की भूरि-भूरि प्रशंसा करता है। मंगलाचरण में 'राष्ट्रीय गान' है। इस प्रकार लेखक ने नाटक में 'सांस्कृतिक' चेतना और राष्ट्रीयता की भावना प्रगट की है। इस रचना पर गांधीजी की

अहिंसा और हिन्दू-मुस्लिम एकता के आदर्श का प्रभाव स्पष्ट उपलब्ध होता है। ईसा की वाणी में गांधीजी ही बोलते हैं। किन्तु विचारणीय यह है कि महात्मा ईसा का भारत में आगमन और उनकी भारतीय सस्कृति की स्तुति क्या युक्ति-युक्त है? वैसे नाटककार ने नाटक में सुन्दर वातावरण का सृजन किया है। कथापकथन भी अत्यंत सजीव और मार्मिक हैं। गैली पुस्त और चोटदार है। स्वगत कम है। हिन्दी के ऐतिहासिक नाटकों में सांस्कृतिक और राष्ट्रीय वातावरण के सफल चित्रण की परंपरा डम नाटक में प्रारंभ होती है। इस तीन अंकों के नाटक में साहित्यिक गुणों व भाव रसमयीय गुण भी सफलतापूर्वक समाविष्ट हुए हैं। ईसा को मूलों पर चढ़ाने का दृश्य बड़ा मर्मस्पर्शी और हृदय विदारक है। नाटक में बीर, करुण, हास्य और घात रस की मृष्टि हुई है। सुन्दर गीतों का भी इसमें समावेश हुआ है। किन्तु इसकी गलत व्यावसायिक पारसी नाटक कम्पनियों व डम पर रची गई हैं। मोहन और ईसा के भूतों का नाटक में प्रवेश लोकमपीयर के नाटका का स्मरण कराना है। कुल मिलाकर यह हिन्दी का एक सुन्दर नाटक है।

### ‘कर्वला’

उपन्यास-सम्राट् प्रेमचन्द ने मन् १९०४ में हुसैन और गरीफा व सपर्य तथा कर्वला में शत्रुओं के द्वारा हुसैन की हत्या के इतिवृत्त पर आधारित यह नाटक लिखा है। यह अत्यंत सामान्य कक्षा का पाठ्य-नाटक है। अथ-विभाजन की दौसी पाठ्यालय नाटका के ढंग की है। इसके पद्यात्मक संवादों, गीतों-गजलों आदि पर पारसी डिपेटर की स्पष्ट छाप है।

### ‘प्रताप-प्रतिज्ञा’

राधाकृष्णदास और गणपतराम राजाराम भट्ट के राणा प्रताप विषयक नाटकों के बाद जगन्नाथप्रसाद ‘मिलिन्द’ ने १९२९ में इस नाटक का प्रस्तुत किया। यह नाटक पूर्वोक्त हिन्दी-गुजराती दोनों नाटककारों की कृतियों से सज तरह से प्रौढ़ एवम् उत्कृष्ट है। अतः इसकी उन प्रारम्भिक नाटकों से तुलना करना सुसंगत नहीं। इस नाटक का कथानक महाराणा प्रताप के राज्याभिषेक से शुरू होता है। मेवाड़ की स्वतन्त्रता के लिए महाराणा की प्रतिज्ञा, शक्तिसिंह का द्वेष, पुरोहित की आत्महत्या, भामासाह की राजभक्ति, अकबर की शूटनीति, हल्दीघाटी का युद्ध इत्यादि प्रसंगों को इस नाटक में समाविष्ट किया गया है। यह नाटक राष्ट्रीयता और देश के लिए समर्पण की भावना से ओतप्रोत है। इसमें प्रताप, अकबर आदि का चरित्राकन बड़े स्वाभाविक एवम् सुन्दर ढंग से हुआ है। नाटक की कथावस्तु में सधर्पात्मक स्थिति का सृजन हो सका है और उसमें सक्रियता का तनिक भी अभाव नहीं है। संवाद सबल और प्रभावशाली हैं। भाषा में अोज तथा प्रासादिकता है। यह नाटक कई बार पूरी सफलता के साथ रखा जा चुका है। बीरता, देश भक्ति और त्याग के अपूर्व चित्र पेश करने वाला यह नाटक हिन्दी की एक थोप्ट कोटि की रचना है। डॉ० सोमनाथ गुप्त का यह कथन सत्य है कि “हमें चौदी के हिन्दी-नाटकों में ‘प्रताप प्रतिज्ञा’ का नाम रखना ही पड़ेगा।”

मिलिन्दजी ने गौतम बुद्ध के अनुज गौतम नन्द को नायक बनाकर सन् १९५३ में 'गौतम नन्द' नामक नाटक की रचना की। मानव के महान् गुणों का उद्घाटन नामक गौतम नन्द में किया गया है। यह नाटक हमारी सांस्कृतिक चेतना का परिपोषक है।

चतुरसेन शास्त्री का 'उत्सर्ग' (१९३०), मिश्रबघु का 'शिवाजी', रूपनारायण पाठेय का 'पद्मिनी' (१९४३) आदि नाटक भी इसी वर्ग में परिगणित किये जा सकते हैं।

### जयशंकर 'प्रसाद' के ऐतिहासिक नाटक

हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ नाटककार जयशंकर 'प्रसाद' के प्रौढ नाटकों की रचना १९१२ से प्रारम्भ होती है, जबकि उन्होंने 'चन्द्रगुप्त' नाटक का पूर्वरूप 'कल्याणी-परिणय' व शीर्षक से 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' में सर्वप्रथम प्रकाशित किया। कालांतर में अन्य प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटक 'राज्यधी', 'मनातसद्', 'स्वन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी' आदि प्रगट हुए। अन्तिम नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' का प्रकाशन १९३२ में हुआ है। इस प्रकार प्रसाद के ये नाटक उनकी लगभग बीस वर्ष की दीर्घ साधना के परिपाक रूप हैं। प्रसाद जीवन के गभीर द्रष्टा और साहित्य के महान् खण्डाकार थे। उनका हिन्दी-साहित्य सत्तार में उस समय अवतरण हुआ जबकि देश में तिलक-गांधी की राष्ट्रीयता की भावना सर्वत्र प्रसारित होने लगी थी। प्रसाद की रचना-विधि में प्रथम महायुद्ध की सहायकारी लीला भी हुई तथा गांधीजी के अहिंसात्मक राजनैतिक आंदोलन भी हुए। अंग्रेजों का पाशविक दमन और नृशंस अत्याचार प्रसाद ने प्रत्यक्ष देखे। इन सबका इस सवेदनशील, भावुक, कल्पनाप्रिय महाकवि पर प्रचुर प्रभाव पड़ा है। जो सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना इनके नाटकों में सर्वत्र सुलभ है, उसकी प्रेरणा लेखक को इस समकालीन राजनैतिक, सामाजिक और सांस्कृतिक आंदोलनों से प्राप्त हुई है। प्रसाद ने भारतीय इतिहास, दर्शन, धर्मशास्त्र इत्यादि का गभीर अध्ययन किया था। उन्हें भारतीय संस्कृति में अमोघ प्रास्था थी। जीवन और जगत् की विभीषिकाओं के मध्य भी वे शिव-साधक महाकवि अपनी साहित्य सृष्टि में 'मानव' का प्रकाशन और प्रसारण करने का पर्याप्त प्रयत्न करते रहे हैं। यह उनकी स्वस्थ सांस्कृतिक और आध्यात्मिक जीवन-दृष्टि का शुभ परिणाम है।

"प्रसाद हिन्दी के ऐसे सर्वप्रथम ऐतिहासिक नाटककार हैं जिन्होंने इतिहास और नाटक दोनों का सही सामंजस्य किया है। प्रसाद से पूर्व किसी भी नाटककार में इतिहासकार और नाटककार की प्रतिभाओं का समन्वय नहीं पाया जाता।" इस दृष्टि से प्रसाद हिन्दी नाट्यकारों में अद्वितीय हैं। उनके 'कामना' और 'एक घूंट' को छोड़कर शेष सभी नाटक अतीत के इतिहास पर आधारित हैं। प्रसाद हमारे भूतकालीन इतिहास के भव्य चरित्रों के प्रताप और प्रभाव द्वारा वर्तमान को उज्ज्वल और आदर्श बनाना चाहते थे। इसी उद्देश्य को उन्होंने स्वयम् 'विशाल' की भूमिका में स्पष्ट किया है—“मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंश में से उन प्रकाण्ड घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है जिन्होंने हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।" भारत का इतिहास में बौद्ध युग, मौर्य युग और गुप्त युग की कालावधि 'स्वर्ण-युग' के शुभ नाम से अभिहित होती है। इस

१. नागरी-प्रचारिणी पत्रिका, काशी—भा० १७, सख्या २, सन् १९१२

२. प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक—डॉ० जगदीशचन्द्र जोशी, प्रथम संस्करण, स० २०१६, प्रकाशनाश

ममय भारतीय सस्कृति अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँच चुकी थी। प्रसाद ने अपने ऐतिहासिक नाटकों के कथानक इसी युग से चुने हैं और उन्हें अपनी कारयित्री प्रतिभा द्वारा कल्पना और भावना के रंग भरकर सुन्दर, समुज्ज्वल और संप्राण बना दिया है। जयशंकर प्रसाद के नाटक मात्र ऐतिहासिक नहीं हैं, वे उच्च कोटि के सांस्कृतिक और माहित्यिक नाटक हैं।

### ‘राज्यथी’ (१९१५)

प्रसाद के इस नाटक में पूर्व दो अन्य ऐतिहासिक नाट्य-रचनाएँ—‘कल्याणी-परिणय’ और ‘प्रायश्चित्त’ प्रगट हुई थी। ‘कल्याणी-परिणय’ चन्द्रगुप्त नाटक का अपरिपक्व पूर्वरूप है। प्रतः उसकी स्वतंत्र कृति के रूप में गगना नहीं की जा सकती। ‘प्रायश्चित्त’ एकाकी है जिसमें नाटककार प्रसाद प्रायोगिक अवस्था में है। इसलिए प्रसाद स्वयम् ‘राज्यथी’ को ही अपना प्रथम ऐतिहासिक रूपक मानते हैं।<sup>१</sup>

‘राज्यथी’ सबसे पहले ‘इन्दु’ पत्रिका में प्रकाशित हुआ था।<sup>२</sup> इसके बाद उसका दूसरा संस्करण परिवर्तित और परिवर्द्धित रूप में प्रगट हुआ। इस नाटक का प्रमुख उद्देश्य राज्यथी का चरित्र-चित्रण करना है। राज्यथी का व्यक्तित्व नाटक में समस्त घटनाओं का केन्द्र है। वह कान्यकुब्ज के महाराजा गृह्यर्मा की अत्यंत स्वप्नपत्नी पत्नी है। उसके अपूर्व सौन्दर्य से आकर्षित होकर मालवराज देवगुप्त उसका अपहरण करने के लिए छुपेपवेश में कान्यकुब्ज पहुँचता है। सुरमा उसे आश्रय देता है। मालवराज की सेना कान्यकुब्ज की सीमा पर आक्रमण करती है। युद्ध में गृह्यर्मा मारत होता है। देवगुप्त की विजय होती है। राज्यथी बन्दी बना ली जाती है। राज्यथी के प्रति आक्रुष्ट भिक्षु क्षातिदेव उसे न पाकर वस्तु विकटघोष बनकर गृह्यर्मा की सहायता के लिए आती हुई स्थायीश्वर-पति राज्यवर्धन की सेना में भरती हो जाता है। फिर युद्ध होता है जिसमें देवगुप्त का राज्यवर्धन द्वारा वध किया जाता है। उधर विकटघोष कारावास से राज्यथी का अपहरण करता है और राज्यवर्धन की हत्या करता है। तदनन्तर बौद्ध भिक्षु दिखाकर मित्र राज्यथी की रक्षा करता है। हर्ष अपनी बहिन राज्यथी की खोज में धूमता-धामता दिखाकर मित्र के आश्रम में पहुँचकर राज्यथी को सती होने से बचा लेता है। विकटघोष के द्वारा चीनी यात्री सुएन च्यांग की बलि भी अकस्मात् टल जाती है। तदनन्तर हर्ष की हत्या करने का प्रयत्न विकटघोष द्वारा किया जाता है। सर्वस्व त्याग करने के पश्चात् राज्यथी सुएन च्यांग से वस्त्र का दान मांगती है। अग्न में सभी पापियों को क्षमा कर दिया जाता है और हर्ष पुनः राजदण्ड ग्रहण करता है। इस प्रकार चार अंकों के इस नाटक का अन्त सुख में होता है। इसमें राज्यथी के चरित्र को उभारने का लेखक ने प्रयत्न किया है। वह पत्रिप्रता वीर क्षमाणी है। उसमें उदारता और क्षमाशीलता के गुण विलम्बित हैं। प्रसाद का प्रथम ऐतिहासिक नाटक होने से यह एक सफल नाटक नहीं बन सका है। इसकी कथा विश्रुतलित है और घटनाओं का आकस्मिक अवतरण इसे अप्रतीतिकर बना देता है। तत्कालीन अन्य नाटकों की भाँति ‘राज्यथी’ में प्रणय त्रिकोण, हिंसा, कुचक्र, विस्मयजनक आभ्य परिवर्तन आदि तत्त्वों का समावेश हुआ है जो इसे अस्वाभाविकता तथा अनौचित्य के दोष से आच्छादित कर देता है।

१. ‘राज्यथी’ जयशंकर प्रसाद, सातवीं संस्करण, स० २००७, प्राक्कथन, पृ० ८

२. ‘इन्दु’, बल्दा ६, खंड १, किरण १, जनवरी मस १९१५



शातिदेव, सुरमा आदि के व्यक्तित्व आतंक के साथ आश्चर्य पैदा करते हैं। इन दोनों के वावजूद भी प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में इसका महत्वपूर्ण स्थान है। इस प्रथम ऐतिहासिक नाटक में उनके शेष ऐतिहासिक नाटकों की प्रायः समस्त विशेषताएँ बीजरूप से विद्यमान हैं।<sup>१</sup> राजनैतिक सघर्ष, पड़ोस, विद्रोह, युद्ध आदि के अत्यंत सुसंगत और स्वाभाविक चित्र, जो आगे के नाटकों में दृष्टिगत होते हैं, उनका प्रारंभ इस नाटक से होता है। उसी के साथ धार्मिक समस्याएँ और वैयक्तिक राग-द्वेष भी इस कृति में हैं। पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं और प्रसाद की भव्य नारी-भावना का बीजाकुर इसमें दिखायी पड़ता है। इसीलिए इस नाटक का बहुत महत्व है।

### ‘विशाख’

राज्यश्री व छ वर्ष बाद मन् १९२१ में इस नाटक का प्रणयन हुआ है। ‘विशाख’ एक ऐतिहासिक नाटक है जिसका कथानक बरहण की ‘राजतरंगिणी’ से सम्बन्धित है जो काश्मीर के इतिहास का एक भाग है। किन्नर नरदेव द्वितीय बिभीषण के सम्पन्न राज्य का अधिकारी है। वह बामुक और दुराचारी बन जाता है। सुथुवा नाग अत्यंत दरिद्र है। उसकी दो पुत्रियाँ हैं इरावती और चन्द्रलेखा। इरावती बागदत्ता हो चुकी है। तसशिला विद्यालय का स्नातक विशाख चन्द्रलेखा के दरिद्र परिवार पर द्रवित हो जाता है और उसकी सहायता करता है। पिता सुथुवा विशाख के साथ चन्द्रलेखा का विवाह कर देता है। बामातुर नरदेव चन्द्रलेखा के प्रति आसक्त है, पर चन्द्रलेखा को न पाकर क्रोधावेश में वह बिहारों का नाश करवाता है। चन्द्रलेखा धन्दी बना ली जाती है। प्रेमानन्द उसका उद्धार करता है। विशाख मनी की सहायता से बौद्धों को निर्मूल करता है। सन्यासी प्रेमानन्द के उपदेशों के फलस्वरूप नरदेव का हृदय-परिवर्तन होता है और ‘देवी, क्षमा करो।’ प्रथम के अपराध क्षमा हो।<sup>२</sup> इन शब्दों द्वारा अन्त में वह चन्द्रलेखा से क्षमा-याचना करता है। इस प्रकार कथा का सुखात होता है। डॉ० दशरथ मोन्ना का कथन है कि ‘विशाख’ नाटक महात्मा गांधी के सत्याग्रह आंदोलन को नेवर रचा गया है। इसके द्वारा प्रसाद तत्कालीन राजनैतिक समस्याएँ सुलझाने का प्रयास करते हैं। प्रेमानन्द गांधीजी के रूप में सदेश देता है।<sup>३</sup> उसने व्यक्तित्व में प्रसाद का आंतरिक मंदिर प्रगट हुआ है। नाटक में चन्द्रलेखा का चरित्र उच्च कोटि का है। अन्य सभी पात्र उच्छृङ्खल, चंचल और निम्न स्तर के हैं। मुख्य पात्र विशाख भी सर्वत्र उत्तम गुणों से विभूषित नहीं है। इस नाटक की रचना ‘राज्यश्री’ की पद्धति का अनुसरण करती है। इसमें भी प्रसाद की नाट्य-शक्ति का अपरिपक्व और अस्त-व्यस्त रूप दीख पड़ता है। न कथा-विन्यास में कुशलता है और न चरित्राकन में सुन्दरता। गद्य-पद्यात्मक संवाद पारसी थियेट्रो की तरह तुकबन्दी वाले और अरुचिकर हैं। प्रणय प्रसंग भी अमर और अगम्य है। विद्रूपक महार्पणल के हास्योद्रेक में अशिष्टता का अशोभनीय रूप प्रगट हुआ है। किन्तु एक बात स्पष्ट है। इस नाटक में प्रसाद उत्तम नाटक-निर्माण की नई शैली की खोज में लगे हुए मालूम होते हैं।

१. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० २८५

२. ‘विशाख’ नाटक जयशंकर प्रसाद, अंक तीसरा, दृश्य पाँचवाँ, पृ० १

३. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० २८०

## ‘अजातशत्रु’

प्रसाद के प्रौढ़ नाटकों में सर्वप्रथम ‘अजातशत्रु’ की गणना होती है। इसका निर्माण-काल सन् १९२२ है। इसका इतिवृत्त भगवान् बुद्ध के समय से संबंधित है। मगध के राजा बिम्बसार छोटी रानी छलना के स्वार्थ और पड़्यन्त्र से रूस्त होकर अपना राज्य अजातशत्रु को सौंप देते हैं। वे स्वयं महारानी वासवी के साथ आश्रम में निवास करते हैं। वासवी कोसल नरेश की पुत्री है। कोसल नरेश न वासवी को दहेज में काशीप्रदेश दिया था। अतः अब इस निर्वासन के समय काशी की आय वासवी अपने पति को देती है। इससे अप्रसन्न अजातशत्रु भगवान् बुद्ध के प्रतिद्वंद्वी देवदत्त के उक्त्वाने पर बिम्बसार और वासवी को कैद करता है। फलतः मगध और कोसल में विग्रह होता है।

कोसल के राजा प्रसेनजित् के विरुद्ध उसका राजकुमार विरुद्ध विद्रोह करता है, क्योंकि अजातशत्रु के कृत्यों का समयन करने के कारण विरुद्ध को प्रसेनजित् युवराज पद से वंचित कर देता है। इस विद्रोह में कोसल-सेनापति बहुल की हत्या हो जाती है। उधर कौशाम्बी के राजा उदयन के अंत पुर में भी पड़्यन्त्र चल रहा है। इस प्रकार मगध, कोसल और कौशाम्बी इन तीनों राज्यों में अशांति है। प्रसेनजित् और उदयन मिलकर मगध पर आक्रमण करते हैं। अजातशत्रु और विरुद्ध एका होकर उनका मुकाबला करते हैं। अजातशत्रु घन्दी बना लिया जाता है और उसे बंदीगृह में कैद रखा जाता है जहाँ कोसल की राजकुमारी बाजिरा से उसका प्रेम हो जाता है। वासवी के प्रयत्न से अजातशत्रु मुक्त कर दिया जाता है और बाजिरा से उसका विवाह हो जाता है। इस प्रकार कथा का अनन्त सघर्षों के बीच विकास होता है। अंत में अजातशत्रु को पिता बनने पर आत्मज्ञान होता है। वह पश्चात्तापपूर्ण वाणी में पिता बिम्बसार से क्षमा-याचना करता है। तत्काल छलना भी दौड़ी-दौड़ी भा पहुँचती है। उसे उसकी पापानि जलाये जाती है। पद्मावती और वासवी दोनों के कहने से बिम्बसार सबको क्षमा करते हैं और गौतम बुद्ध के अभयदान के पश्चात् नाटक समाप्त होता है।

इस प्रकार तीन अंकों का यह नाटक तीन राज्यों और तीन परिवारों की सघर्ष-कथा निरूपित करता है। सघर्ष का स्थान है वासी। नाटक का प्रारम्भ विरोध से होता है, विरोध-युक्त स्थितियों में उसका विकास होता है और अंत में विरोध का परिहार होता है। इस तरह सारा नाटक विरोध और सघर्षमूलक है। इसका वस्तुविन्यास भारतीय रीति पर न होकर पाश्चात्य पद्धति के अनुसार हुआ है।<sup>१</sup> इस नाटक में सर्वप्रथम प्रसाद की नाटक-कला का समीचीन रूप प्रकट हुआ है। अजातशत्रु की बहुत ही जटिल कथावस्तु को मेधावी नाटककार ने बड़ी ही कुशलता से श्रुतित्त और सगठित रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। कथा विस्तार के कारण कार्यव्यापार में गतिशीलता के अभाव का अनुभव होता है। फिर भी भावपूर्ण और कौतूहलयुक्त घटनाओं की सहायता से यह नाटक रसोत्तेजक अवश्य बन पड़ा है। गौतम और आश्रमपाली, उदयन और मागधी आदि की अप्रासंगिक घटनाएँ नाटक में सम्मिलित नहीं की जाती तो वस्तुयोजना बहुत अधिक सुसंगत बनती।

प्रसाद ने इस वृत्ति की पात्र गृष्टि में वैविध्य लाने के लिए प्रत्येक मुख्य पात्र के सामने दूसरा विरोधी पात्र प्रस्तुत किया है। यथा गौतम का देवदत्त, बिम्बसार का अजातशत्रु,

वासवी की छलना आदि। इससे मधर्पात्मक परिस्थित का मूजन सम्भव हुआ है और पात्रों का अतट्टेन्द्र भी प्रगट हुआ है। मल्लिकार्जुन का चरित्र नाटक में नायिका के रूप में है। उसने चरित्राफन पर लेखक ने अधिक ध्यान दिया है। अज्ञातशत्रु नाटक का मुख्य पात्र है किन्तु उसने उत्पान-पतन और अतट्टेन्द्र का सूक्ष्म निरूपण इस नाटक में सम्भव रूप से नहीं हो सका है। इसका कारण यह है कि लेखक का अधिकांश समय तत्कालीन राजनैतिक, सामाजिक और पारिवारिक परिस्थिति के चित्रण में व्यय हुआ है। इस परिस्थिति-चित्रण पर गांधी-युग का प्रभाव स्पष्ट रूप से दोम पड़ना है। भगवान् बुद्ध द्वारा मल्लिकार्जुन आदि पात्रों के उद्गारों द्वारा मानव जाति के लिए शानि, करुणा और क्षमा का संदेश दिया गया है।

इस नाटक में धीर, शांत, हास्य प्रभृति रसों के दर्शन होते हैं। पार्श्वार्थ नाट्य रचना-विधान पर ही यह नाटक विशेषतः आधारित है, अतः इसमें रम-निष्पत्ति के भारतीय आदर्श को प्रमुखता प्राप्त नहीं हुई है। नादी, मूत्रपार आदि को इसमें स्थान नहीं है। स्वगतो और सम्भाषणों में प्रसाद की कविता तथा दार्शनिकता की छाप दृग्गोचर होती है। भाषा-शैली नाटकीय वानवरण और पात्रों के अनुरूप है। बहुत अधिक काट-छांट करने के पश्चात् ही यह नाटक गेला जा सकता है 'अज्ञातशत्रु' की कविताएँ कवि प्रसाद की काव्य-प्रतिभा का समुचित परिचय देती हैं।

### 'स्कन्दगुप्त'

'अज्ञातशत्रु' के छ वर्ष पश्चात् १६०६ में 'स्कन्दगुप्त' नाटक प्रकाशित हुआ है। इसका कथानक गुप्त-साम्राज्य के पतन के काल का चित्र प्रकट करता है। अज्ञातशत्रु की भाँति इसमें न गटना-वाङ्मय है और न पात्रों की भीड़-भाड़। लेखक का नाटक-रचना-कौशल भी इसमें पूरी तरह निपरा हुआ है। "रचना-पद्धति और नाटकीय गुण के विचार से प्रसाद का सर्वोत्तम नाटक 'स्कन्दगुप्त' है।" इसकी कथावस्तु गुप्त साम्राज्य के स्फूर्ति-वार से शुरू होती है। 'गुप्तबुध' का अव्यवस्थित उत्तराधिकार-नियम, युवराज स्कन्द को उदासीन और चिन्तित बनाय हुआ है। साम्राज्य का अधिपति कुमारगुप्त कुसुमपुर में विलासी जीवन व्यतीत कर रहा है। पुष्पमित्रों, हूणों और शकों में गुप्त-साम्राज्य पदाग्रस्त है। साम्राज्य का भविष्य अशुभपूर्ण है। इसी समय मालवराज्य का चर विदेशियों के आक्रमण का सामना करने के लिए स्कन्दगुप्त में महायता मग्न आता है। स्कन्द तत्पर होता है और अग्रिम पराक्रम से मालवस वन्धुवर्मा की रक्षा करता है। इससे अनन्तदेवी भटार्क और प्रपञ्चवृद्धि सम्राट् कुमारगुप्त की हत्या का पड्यत्र करते हैं। कुमारगुप्त की मृत्यु के पश्चात् भटार्क पुरगुप्त को सम्राट् घोषित करता है और माता देवकी की हत्या करवाने को उद्यत होता है। स्कन्द ठीक समय पर पहुँचकर अपनी माँ की रक्षा करता है। वन्धुवर्मा, देवसेना आदि स्कन्द को मालवदेश के राजनिहासन पर प्रतिष्ठित करते हैं। हूणों के आक्रमण से आर्मावर्त की रक्षा करने के लिए स्कन्द सेना लेकर आक्रमणकारियों से लड़ने जाता है। विमाता अनन्तदेवी और भटार्क स्कन्द का सर्वनाश करने के लिए शत्रुओं से गुप्त सन्धि करते हैं। कुमार के युद्ध में भटार्क घोषा देता है और स्कन्द की हार होती है। वन्धुवर्मा की मृत्यु होती है। फिर एक बार स्कन्द सेना-संगठन करता है और सिंधु के समीप युद्ध

मे हूणों को पराजित करता है। स्कंद अपनी प्रियतमा देवसेना को न पाकर प्राजीवन कोमार्प-श्रत ले लेता है। वह पुरगुप्त को युवराज घोषित करता है और देवसेना को यह बह्वर्ग अन्तिम विदा दता है कि “देवसेना ! देवसेना ! तुम जाओ ! हत-भाग्य स्कंदगुप्त, अकेला स्कंद, मोह !”<sup>१</sup> इस प्रकार नाटक के पाँचवें अंक की विपादमय वातावरण के मध्य परिसमाप्ति होती है।

इस नाटक का प्रधानत्व राजनैतिक और वैयक्तिक इन दो धाराओं में प्रवाहित होता है। एक ओर साम्राज्य के सघर्षों और विरोधों का स्कन्द भुगबला करता है और दूसरी ओर विजया और देवसेना के प्रणयाघातों से वह त्रस्त रहता है। इस प्रकार नाटक का वस्तु-विन्यास दो स्तरों पर चलता है और लेखक न दोनों का स्वाभाविक समन्वय कर अपनी अपूर्व रचना-प्रतिभा का परिचय दिया है। ‘स्कंदगुप्त’ में पाश्चात्य नाट्यकला के अधिवासा तत्त्वों का अस्पष्ट सफल समावेश पाया जाता है। भटार्क, अनन्तदबी आदि के कारण मध्यात्मिक परिस्थिति का सृजन, दु खान्त नाटक का सा वस्तुविन्यास, स्वद, देवसेना, विजया आदि पात्रों का भन्तर्-बाह्य द्वंद्व, आत्महत्या, युद्ध आदि का प्रदर्शन और नाटकीय कौतूहल की यत्न-तन्त्र सृष्टि—ये सभी बातें इस नाटक में शेषतःपीछर के दु खान्त नाटक के अनुसार समाविष्ट हुई हैं। प्रथम तीन अंकों की वस्तु में अधिकांश शक्ति है। चौथे और पाँचवें अंक में तनिक शिथिलता आ गई है, पर इसमें प्रभावान्विति में विशेष बाधा उपस्थिति नहीं होने पाई है।

इस नाटक में भारतीय पद्धति के अनुसार रसनिष्पत्ति के सिद्धान्त का निर्वाह करने की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। वीर, शृंगार और वरुण, ये तीन रस इस नाटक में समाविष्ट हुए हैं। सभी पात्रों को पराजित करना, आर्पावर्त को निष्कटक बनाना और पारिवारिक विद्वेष का उपशमन कर पुरगुप्त को गुप्त साम्राज्य सौंपना—स्कंद के ये सभी कार्य वीर-रसाश्रित नाटक के नामक के अनुरूप हैं। परन्तु देवसेना और स्कंद की अन्तिम विदा विपाद युक्त है जो हमें पश्चिमी दु खान्त नाटक का स्मरण कराती है। नाटक का अंत तो न सुखान्त है, न दु खान्त। उसे डॉ० नगेन्द्र ‘प्रसादान्त’ कहते हैं।<sup>२</sup>

यद्यपि ‘स्कंदगुप्त’ नाटक का प्रधान पात्र स्कंद है और उसकी चारित्रिक विशेषताओं का और उसके जीवन के आरोह-प्रवरोहों का उद्घाटन करना प्रसादजी का मूल हेतु है, तथापि वे अन्य पात्रों के चरित्र-चित्रण में पूरे सतर्क रहे हैं। भटार्क, प्रपंचबुद्धि, शर्वतज्ञ, अनन्तदबी, विजया आदि के मनोमालिन्य और प्रपंचों की बड़े अच्छे ढंग से उपस्थित किया गया है। इसी प्रकार पण्डित, देवसेना, वन्दुवर्मा आदि के उत्तम गुणों का प्रकाशन भी समुचित रूप से हुआ है। “इस नाटक के चरित्र चित्रण में मानव स्वभाव का स्वाभाविक और कलात्मक प्रदर्शन हुआ है। देवसेना तथा विजया के चारित्रिक सघर्ष को दिखाने में नाटककार विशेष सफल हुआ है।”<sup>३</sup> सबल सवाद, सुन्दर ऐतिहासिक वातावरण, पात्रोचित गीत-योजना तथा शिष्ट-गंभीर शैली शिल्प—ये सब प्रसाद के विशिष्ट नाट्यांग हैं जिनसे ‘स्कंदगुप्त’ उत्कृष्ट कौटि का धन पड़ा है। इस कृति में चित्रित बाह्य विरोधों और सघर्षों पर समसामयिक राष्ट्रीय राजनैतिक वातावरण की गहरी छाप झलकती है। बौद्ध-ब्राह्मण सघर्ष हिन्दू-

१. ‘स्कंदगुप्त’ नाटक जयशंकर प्रसाद, आश्रित रसकरण, २० २००२, पृ० १६५

२. आधुनिक हिन्दी नाटक डॉ० नगेन्द्र, पण्डित सवरण, १९६०, पृ० ११

३. आधुनिक साहित्य - नन्ददुलारे वाजपेयी, पृ० २४६

मुस्लिम साम्प्रदायिक दंगों को प्रतिबिम्बित करता है। देश-रक्षा का सबसे आकर्षक स्वर इस नाटक में सुनायी पड़ता है।<sup>१</sup>

### ✓ 'चन्द्रगुप्त'

इस नाटक का प्रकाशन 'स्कंदगुप्त' के प्रकाशन के तीन वर्ष बाद सन् १९२१ में हुआ है, किन्तु रचना-काल की दृष्टि से 'चन्द्रगुप्त' 'स्कंदगुप्त' से पूर्व का नाटक है। 'चन्द्रगुप्त' का प्रारम्भिक रूप १९१० में 'कल्याणी-परिणय' के नामाभिधान से 'नागरी-प्रचारिणी पत्रिका' में प्रकाशित हुआ था। उसीका परिवर्द्धित और परिवर्तित रूप 'चन्द्रगुप्त' है। प्रकाशक का कथन है कि इस ग्रंथ की पाण्डुलिपि छपने के दो वर्ष पहले प्रेस में पड़ी रही। और उसके कितने वर्षों पूर्व यह लिखा जा चुका होगा, कहा नहीं जा सकता। यथार्थतः यह 'स्कंदगुप्त' का अग्रज है। 'स्कंदगुप्त' की अपेक्षा इसमें प्रसाद की नाट्य-कला सामान्य कोटि की दीख पड़ती है। 'स्कंदगुप्त' में जो चरित्र-चित्रण, सघर्षात्मक वस्तुविन्यास, सुप्रथित कथानक और बाह्यान्तर-विरोध चित्रित हुआ है, वह इस नाटक में नहीं पाया जाता। इसका कथानक लगभग २५-२६ वर्ष की सुदीर्घ अवधि अपने अंकों में समेटे हुए है। काल-योजना की दृष्टि से यह नाटक अत्यंत दोषपूर्ण है। अनावश्यक विस्तार के कारण कथानक शृङ्खलित और सुमकलित नहीं बन पाया है, इसमें मदता आ गई है।

इस नाटक में नाटककार का उद्देश्य चन्द्रगुप्त का उत्कर्ष प्रदर्शित करना है। चन्द्रगुप्त तक्षशिला का एक स्तानिक है। उसके गुरु चाणक्य है। दाण्ड्यायन की भविष्यवाणी के कारण चन्द्रगुप्त के उत्कर्ष की विशेष आशा बँधती है। वह अपने शौर्य और वीर्य से सिकंदर को हराता है, चाणक्य की कूटनीति में मदद का विध्वंस करता है और मगध का अधिपति बनता है तथा सैल्यूसस से मैत्री करता है। उसकी पुत्री कर्नेलिया से चन्द्रगुप्त का विवाह होता है। मालवा और तक्षशिला का अधिकारी सिंहरण चन्द्रगुप्त का आधिपत्य स्वीकार करता है। राक्षस उसका मित्रत्व प्राप्त करता है और इस प्रकार चन्द्रगुप्त महान् सम्राट् बन जाता है। इस मुख्य कथानक में कई अवान्तर प्रसंगों का समावेश कर उसे विस्तृत बना दिया है जिससे कथानक जटिल और अस्पष्ट हो गया है। यद्यपि इसकी गीण घटनाएँ अपना स्वतंत्र अस्तित्व नहीं रखती फिर भी इसके कथानक में अन्वा और मिहिरण, राक्षस और सुवासिनी, चन्द्रगुप्त और कल्याणी, पर्वतेश्वर और कल्याणी प्रभृति के अनावश्यक प्रसंगों का समावेश कर मूल कथा को उलझा दिया गया है। ये उपकथाएँ आसानी से नाटक में से हटायी जा सकती हैं।

इस कृति में चाणक्य, चन्द्रगुप्त, सिंहरण, अलका, कल्याणी, मानविका आदि पात्रों का चरित्र चित्रण मुचार रूप से हुआ है। चाणक्य का व्यक्तित्व तो अत्यंत प्रभावशाली और आतंकयुक्त है। चन्द्रगुप्त के चरित्र में वीरत्व है। अन्वा भी आतंक वीर नारी का आदर्श प्रस्तुत करती है। चरित्रावन की दृष्टि से इस नाटक का सबसे बड़ा दोष यह है कि इसमें सरलता से यह निर्णय नहीं किया जा सकता कि अलसोन्द्र, नद और राक्षस—इन तीनों में से प्रतिनायक कौन है और कर्नेलिया, अलका और कल्याणी—इन तीनों में से नायिका कौन

१. डॉ० दशरथ आभा. 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास', पृ० ३५०

२. चन्द्रगुप्त नाटक. प्रकाशक का बल्लभ, पृ० ७

है ? संभवतः नाटककार भी इसी उलझन में पड़ा रहा और बिना किसी निर्णय पर पहुँचे नाटक की परिसमाप्ति कर दी । इस नाटक में 'स्कन्दगुप्त' का-सा व्यक्ति-वैचित्र्य नहीं है । चरित्रगत असंगतियाँ भी इस नाटक में आ गई हैं । पचीस वर्षों की दीर्घ नाट्यावधि में भी पात्र आदि से अतः तक एक-सा व्यवहार करे, यह युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता ।

चन्द्रगुप्त में वीररस की प्रधानता है । सुवामिनी के कारण शृंगाररस की भी सृष्टि हुई है । कनिष्य घटनाएँ कलरससाधित हैं । इस नाटक के चार अंक हैं । नाट्यवस्तु का विभाजन पाँच अंकों में हुआ होता तो समीचीन होता । चार अंकों में इतने सम्बन्धक कथानक का समावेश असंयोजित-सा लगता है । इससे इसकी अभिनेयता की भावना कम हो गई है । काशी की 'रत्नाकर रसिक मण्डली' ने इस नाटक के ४७ में से केवल २६ दृश्य खेले थे । फिर भी इस प्रदर्शन में कई घटे लगे । भाषा, शैली, संवाद, कविता और ऐतिहासिकता के विषय में यह नाटक प्रसाद के 'स्कन्दगुप्त' के समकक्ष है । इसमें राष्ट्रीयता की भावनाएँ सर्वत्र मुखरित हुई हैं । वस्तुतः 'चन्द्रगुप्त' में महाकाव्य का आवाह्य अधिक है ।

### ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक

डॉ० सिल्वियन लेवी ने गुप्तवर्गीय इतिहास के सम्बन्ध में यह नई शोध की कि परान्धमादित्य समुद्रगुप्त और चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के बीच में मगध साम्राज्य का एक और राजा हुआ था जिसका नाम रामगुप्त था और जो समुद्रगुप्त का ज्येष्ठ पुत्र तथा चन्द्रगुप्त का अग्रज था । रामगुप्त कुछ वर्षों के लिए ही मगध-साम्राट् बना था । 'ध्रुवस्वामिनी' का सम्बन्ध उसीसे है । श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी ने अपने नाटक 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' की भूमिका में डॉ० सिल्वियन लेवी की इस खोज का उल्लेख किया है । कविवर जयशंकर प्रसाद के नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' की भूमिका में इसका कहीं उल्लेख नहीं पाया जाता । 'मुद्राराक्षस' के प्रणेता विशाखदत्त ने इस रामगुप्त के चरित्र से सम्बन्धित 'देवीचन्द्रगुप्तम्' नामक नाटक की रचना की है । दुर्भाग्य से वह नाटक अवतार अविबस रूप में प्राप्त नहीं हुआ है । उसके कुछ अंश उपलब्ध हुए हैं, जिनके आधार पर इतिहासवेत्ताओं ने रामगुप्त और ध्रुवदेवी के ऐतिहासिक तथ्यों को प्रकाश में लाने का प्रयत्न किया है । 'देवीचन्द्रगुप्तम्' के अत्यन्त मार्मिक कथानक में कन्हैयालाल मुंशी और जयशंकर प्रसाद दोनों प्रभावित हुए और दोनों ने इस विषय को आवश्यकतानुसार ऐतिहासिक तथ्यों का निर्वाह करते हुए भावना, कल्पना, चिंतन आदि के सहयोग से नाट्यात्मक रूप दिया ।

१. प्रसाद के तीन ऐतिहासिक नाटक : श्री राजेन्द्र प्रसाद अंगल, द्वितीय संस्करण, स. १००३ वि०, पृ० १२७

२. श्री नन्दलाल बाजपेयी 'आधुनिक साहित्य', पृ० २६७

३. 'ध्रुवस्वामिनीदेवी नाटक' श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी, प्र० आ० १६२६, पृष्ठ ॥

४. (अ) टी० अल्टेकर—'जर्नेल आफ बिहार एण्ड ओरिसा रिमन मोमायदी' के वॉल्यूम १४, सन् १९२७ में लेख

(आ) टी० नाथनबान—'जर्नेल आफ बिहार एण्ड ओरिसा रिमन मोमायदी' के वॉल्यूम १६, सन् १९२७ में लेख ।

## हिन्दी 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक

जयशंकर प्रसाद ने हमारे दायित्व जीवन की विसर्वादिता और विवाह मोक्ष (Divorce) सम्बन्धी अपने विचारों को ठोस रूप देने के लिए 'ध्रुवस्वामिनी' की सृष्टि की है। यह नाटक ऐतिहासिक होते हुए भी अविकारात्मक रूप में समस्या-नाटक (Problem play) है। इस नाटक की रचना सन् १९३२ में हुई। प्रसाद ने प्राचीन साहित्य, इतिहास और पुराण आदि कई ग्रन्थों का अध्ययन करने के पश्चात् इस नाटक का प्रणयन किया है। तीन अंकों में विभाजित इसका कथानक विलकुल मीठा, स्वाभाविक और सरल है। चन्द्रगुप्त गुप्त-सम्राट् समुद्रगुप्त के मगध साम्राज्य का राजदंड ग्रहण न कर अपने ज्येष्ठ भ्राता रामगुप्त के लिए करता है। रामगुप्त सम्राट् बनता है। ध्रुवस्वामिनी गुप्त-साम्राज्य की महादेवी बनती है। रामगुप्त विलासी, कायर और बलीब है। उसे अपनी पत्नी ध्रुवस्वामिनी पर सदा सदेह बना रहता है क्योंकि विवाह के पूर्व ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त की वादत्ता पत्नी और प्रियतमा थी। रामगुप्त उसे बदनी-रूप में अपने यहाँ रखता है और उसके मनोभावों को जानने के लिए कुबड़े, बौने, हिजड़े और मूंगे व्यक्ति उसके चारों ओर तैनात करता है। रामगुप्त के इस कठोर नियंत्रण के कारण ध्रुवस्वामिनी का मन चन्द्रगुप्त की ओर अधिक आकर्षित रहता है जो वीरता तथा पराक्रम की मूर्ति है। रामगुप्त की कायरता तथा विलासिता से मुक्त होने के लिए ध्रुवस्वामिनी सफल है।

इसी समय शकराज का रामगुप्त के शिविर पर आक्रमण होता है और वह विजयी हो जाता है। सधि प्रस्ताव में वह महादेवी ध्रुवस्वामिनी की माँग करता है जिसके माथ एक बार उसका विवाह-सम्बन्ध स्थिर हो चुका था। इसी के साथ शकराज अपने सामंतों के लिए भी मगध के सामंतों की स्त्रियाँ माँगता है। अन्त में शिवस्वामी की सलाह से रामगुप्त शकराज के प्रस्ताव को स्वीकार कर लेता है। चन्द्रगुप्त अपने बलीब भाई की इस कापुरुषता से क्षुब्ध होता है और महादेवी के छप वेश में वह स्वयं शकराज के शिविर में पहुँचता है। ध्रुवस्वामिनी भी उसके साथ जाती है। चन्द्रगुप्त शकराज की हत्या करना है और ध्रुवस्वामिनी के माथ विजयी होकर लौटता है। शकराज के शव को लेकर जाते समय आचार्य मिहिरदेव और उनकी कन्या कोमा की मार्ग में सैनिक हत्या कर डालते हैं। इससे क्रुद्ध होकर सामंतकुमार विद्रोह करते हैं। रामगुप्त के मगध-सम्राट् तथा ध्रुवस्वामिनी के पति बने रहने पर आपत्ति प्रस्तुत की जाती है। पुरोहित रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के सम्बन्ध-विच्छेद की आज्ञा देता है और परिपक्व रामगुप्त को राज्य मिहिरसन के अधिकार से वंचित कर देती है। रामगुप्त इससे क्रुद्ध होकर चन्द्रगुप्त पर पीछे से वार करना चाहता है पर एक सामंत-कुमार चन्द्रगुप्त को बचाकर रामगुप्त का वध कर डालता है। चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी राज्य सिंहासन ग्रहण करते हैं। इस प्रकार नाटक का सुख में पर्यवसान होता है। लेखक ने न्याय-संस्थापन एवं नारी-सम्मान की भव्य भावना को अंत में चरितार्थ किया है। इस नाटक में प्रसाद का ध्यान विशेषतः विवाह-मोक्ष (Divorce) की समकालीन सामाजिक समस्या पर केन्द्रित हुआ है और उसे उन्होंने शास्त्रममत्त तथा शुद्ध भारतीय सिद्ध करने का प्रयत्न किया है। ध्रुवस्वामिनी के द्वारा प्रसाद ने नारी के स्वनम व्यक्तित्व, वैयक्तिक अधिकार एवं आत्मगौरव की महत्ता को बड़े कलात्मक ढंग से चित्रित किया है।

प्रसाद के इस नाटक में गुप्तकालीन ऐतिहासिक वातावरण का यथार्थ चित्रण हुआ है और साय-साय वस्तुविन्यास तथा चरित्राकन में भी पूर्णतः स्वाभाविकता आई है। महा-देवी ध्रुवस्वामिनी का तेजस्वी व्यक्तित्व समस्त नाटक में प्रारम्भ से अतः तब अनेक अन्त-हृन्दो एवम् भीषण सघर्षों के साथ ज्वलता हुआ निखर उठा है। उसकी व्यक्तिगत समस्याओं को प्रसाद ने बड़ी कुशलता से सामाजिक बनाया है। नारी-समस्या की प्रमुखता तथा गहनता की पुष्टि कोमा द्वारा भी नाटककार ने की है। शकराज का उसके प्रति द्रोह समस्त नाटक के मूलभूत प्रश्न को अधिक उभारता है और नाटकीय प्रभाव को सधन बनाता है। रामगुप्त की बलीबना, चन्द्रगुप्त की वीरता तथा शिखरस्वामी की कुटिलता का सम्यक् प्रकाशन इस नाटक में हुआ है। शकराज प्रतिनायक के रूप में ध्रुवस्वामिनी तथा रामगुप्त के चरित्रोद्घाटन में बड़ा उपकारक सिद्ध हुआ है। उसका कारण नाटक की विवाह-विच्छेद समस्या विशेष गंभीर तथा गूढ़ बन जाती है। रामगुप्त, शकराज, कोमा, मिहिरदेव आदि की हत्या ने नाटक को विपादपूर्ण बना दिया है। प्रारम्भ से अतः तब नाटक का संपूर्ण वातावरण उद्वेग, वेदना, चिन्ता, भय आदि से मिश्रित है जो शेक्सपीयर के मैक्बेथ और जूलियस सीज़र का स्मरण कराता है। मिहिरदेव की भविष्यवाणी, धूमकेतु का अमंगल दर्शन, प्रमुख पात्रों की हत्या और नाटक का सघर्ष शेक्सपीयर के दुःखान्त नाटकों की परंपरानुसार है।

इस नाटक के तीन अंक हैं। दृश्य नहीं है। इसका घटना-काल बहुत ही परिमित है। इसमें काल तथा प्रभाव की एकता सिद्ध हो सकी है। इसका रचनात्मक एकाकी के अधिक निकट प्रतीत होता है। बहुअंकी नाटक की तरह न इसमें घटनाओं का विशेष विस्तार है और न पात्रों का विस्तृत परिचय। सुप्रसिद्ध कथावस्तु आवश्यक पात्रों के सहयोग से नाटक के काल और स्थान की एकता का निर्वाह करती हुई त्वरित गति से अतः की ओर अग्रसर होती है और समाप्ति के समय उद्देश्य का उद्घाटन भी समुचित रूप से हो जाता है। वस्तुतः 'ध्रुवस्वामिनी' प्रसाद की अष्ट यथार्थवादी कृति कही जा सकती है।

### गुजराती 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' नाटक

कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी ने अपन इस नाटक के मूलपृष्ठ पर शीर्षक के नीचे ही यह सबैत किया है 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' एक खोये हुए नाटक का 'नवदर्शन' है। वह खोया हुआ नाटक है विद्यानाथदास का 'देवीचन्द्रगुप्तम्'। उसके प्राप्ति पृष्ठों के कथाशो पर नाटक आधारित है। इसकी नायिका ध्रुवस्वामिनी है जो चपावती के राजा अच्युतदेव की पुत्री और ममूद्रगुप्त पराक्रमदित्य के ज्येष्ठ पुत्र भगधराज रामगुप्त की पत्नी है। महाक्षत्रप रुद्रसेन उज्जयिनी की सीमा पर आक्रमण करता है। रामगुप्त का अनुज चन्द्रगुप्त लगातार दो वर्ष तक उससे ज्वलता है और विजयी होकर भगध की राजधानी कुसुमपुर लौटता है। निर्धन और निस्तेज रामगुप्त विलासी है। इसमें ध्रुवस्वामिनी बहुत ही अशान्त और चिन्तित रहती है। चन्द्रगुप्त की उससे कुसुमपुर में पहली बार भेंट होती है। दोनों में युद्ध-विषयक वार्तालाप होता है। चन्द्रगुप्त रामगुप्त से सेना को प्रोत्साहित करने के लिए उज्जयिनी चलने का आग्रह करता है पर निर्धन रामगुप्त उद्यन नहीं होता। फलतः ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त को महायता देती है। शकपति रुद्रसेन में युद्ध होता है जिसमें भगधसेना हार जाती है। सभी बंदी बना लिए जाते हैं। रामगुप्त के साथ मन्धि प्रस्ताव में शकपति 'मुन्दरी ध्रुवदेवी' की मांग करता है। रामगुप्त इस प्रस्ताव को स्वीकार करता है। चन्द्रगुप्त इसमें लज्जित होता है। गुप्तवश



की प्रतिष्ठा बचाने के लिए वह स्वयं ध्रुवस्वामिनी का वेश धारण कर तथा अन्य बीस योद्धाओं को स्त्रियों के रूप में सुसज्जित कर शकपति के समीप जाता है। इधर गुहसेन रामगुप्त की आज्ञा से ध्रुवदेवी को पकड़कर कुसुमपुर ले जाता है। चन्द्रगुप्त विजयी होकर कुसुमपुर लौटता है। रामगुप्त के दुराचारों को जानकर उसे चिन्ता होती है। इस स्थिति को समाप्त करने के लिए वह विक्षिप्त होने का अभिनय करता है और वीढ़ भिक्षु बनने की बात फैलाता है। जब चन्द्रगुप्त और ध्रुवदेवी प्रेमालाप में तल्लीन हैं, रामगुप्त का आगमन होता है और उसके आदेशानुसार गुहसेन चन्द्रगुप्त की हत्या को तत्पर होता है। तत्क्षण चन्द्रगुप्त को पकड़कर जमीन पर पटक देता है और गला दबाकर उसकी हत्या करता है। वह फिर से पागल होने का दिखावा करता है। हरिसेन की सूचना और याज्ञवल्क्य के समर्पण से ध्रुवदेवी राज्यसिंहासन ग्रहण करती है। पुनः शकपति ने आक्रमण के समाचार आते हैं। चन्द्रगुप्त विभिन्नावस्था में हो उसका मुकाबला करने दौड़ जाता है। लौटने पर चन्द्रगुप्त और वात्स्यायन का विद्रोह शुरू होता है। ध्रुवदेवी और चन्द्रगुप्त के विवाह के उपरान्त विद्रोह धाम्त हो जाता है। जनता उनकी अथ गायी है और याज्ञवल्क्य के आशीर्वाद के साथ नाटक समाप्त होता है।

इस नाटक के चार अंक हैं। कथावस्तु को दृश्यो में विभाजित नहीं किया गया है। गुप्तयुग की इस अल्पपरिचित एवं अस्पष्ट ऐतिहासिक घटना का उपयोग लेखक ने अनमेल विवाह की प्रचीन सामाजिक समस्या का समाधान प्रस्तुत करने के लिए किया है। रामगुप्त और ध्रुवदेवी के अनमेल विवाह द्वारा कटुता, मनमुटाव, भ्रान्ति एवं अस्वस्थता का वातावरण सृष्ट कर लेखक ने हमारी परम्परागत, रुढ़िगत सन्-व्यवस्था को बदलने की ओर इंगित किया है। चन्द्रगुप्त और ध्रुवदेवी के आकर्षण, प्रेम और विवशता का भी यथोचित निरूपण हुआ है। नितान्त विरोधी स्वभाव के रामगुप्त और चन्द्रगुप्त के मध्य ध्रुवदेवी का पात्र प्रस्तुत करने के कारण नाटक में नाट्योचित सघर्षात्मक स्थिति का मामूली अंकन हो सका है। ध्रुवदेवी, रामगुप्त, चन्द्रगुप्त आदि पात्रों का दुहरा व्यक्तित्व और सदिग्ध कार्य-कलाप नाटक में कौतूहल तथा चमत्कार की सृष्टि करने में पूरी तरह सफल हुआ है। मुशीजी पात्रों के मातृक सघर्ष प्रस्तुत करने और कार्य-व्यापार में सक्रियता पैदा करने में प्रतीवशुशाल हैं। 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक इसका पलत उदाहरण है। सभी पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व बड़ी ही कुशलता से लेखक ने प्रस्तुत किया है। माधवी-कालिदास के प्रेमालाप में बड़ी सजीवता और स्वाभाविकता है, यद्यपि यह प्रासंगिक घटना मूल कथा के लिए विशेष उपकारक नहीं है। चौथे अंक में कालिदास का काव्यवाचन अनावश्यक ही है, इससे कथा प्रवाह शिथिल पड़ गया है और नाटकीय प्रभाव में तनिक मदता आ गई है, किन्तु चन्द्रगुप्त-ध्रुवस्वामिनी के संवादों में सप्राणता, सार्थकता एवं प्रभावोत्पादकता के तत्त्व विद्यमान हैं। इससे दोनों पात्रों के मनोगत भावों का सूक्ष्म दर्शन ही नहीं होता अपितु नाट्योचित वातावरण की सृष्टि में बड़ी सहायता मिलती है। ध्रुवस्वामिनी अपने पति की नवीनता, चलासिता और सदेहनीलता के कारण दुःखी है। उसका तेजस्वी व्यक्तित्व क्लीव पति की मनोवृत्ति के कारण हतप्रभ बनता जाता है और इसीके परिणामस्वरूप वह भीषण मानसिक सघर्ष का अनुभव करती है। इस स्थिति के कारण माता दत्तदेवी, दहनायक हरिसेन, घर्मधुग्धर आचार्यदेव, शास्त्रप्रवीण महामन्त्रिवर्य वात्स्यायन आदि अन्य लोग चिन्तित हैं। लेखक ने बड़ी कुशलता से सभी प्रमुख पात्रों के विचार और वर्तमान का केन्द्र रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के दाम्पत्य जीवन को बनाया

है और इससे समस्त कथानव सुश्रुति, सुस्पष्ट और सुरेख बन पडा है। ध्रुवदेवी की भाँति लेखक न चन्द्रगुप्त का भी सजीव और सबल व्यक्तित्व अविन किया है। गभीरता, वीरता, मानव-मुलभ विवशता, भद्रम्य साहस, स्त्री-सम्मान-भावना, धर्मपरायणता, विवेकशीलता, कर्तव्यनिष्ठा आदि गुणों के कारण चन्द्रगुप्त का उदात्त और उज्ज्वल चरित्र इस नाटक में नायक के पद का अधिकारी बनता है। उन्मादावस्था के समय वह हमें शैक्सपीयर के हेम्लेट का स्मरण कराता है। इस नाटक का बाह्य-प्रन्तर रूप पश्चिमी नाटकानुकूल है। समस्त नाटक पर अशिकाश शैक्सपीयर का प्रभाव दृष्टिगत होना है। मुशीजी के नाट्यवीशल का जितना सफ़्त प्रयोग इस नाटक में हो सता है, उतना अन्यत्र दुर्लभ है। मन ग्रह कहा जा सकता है कि मुशीजी का सर्वोत्तम कृति के रूप में समस्त 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' की गणना की जा सकती है।<sup>१</sup>

### तुलना

यह सचमुच आश्चर्य की बात है कि विशालदत्त के 'देवीचन्द्रगुप्तम्' नाटक के प्रती की ओज ने एक साथ हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के मूर्द्धन्य नाटककारों की नाट्य-लेखन की ओर प्रवृत्त किया और दोनों ने 'ध्रुवस्वामिनी' पर ही नाटक लिखे। कन्हैयालाल मुशी ने 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' नाटक की रचना सन् १९२९ में की। इसके तीन वर्ष बाद जयशंकर प्रसाद ने १९३२ में 'ध्रुवस्वामिनी नाटक' का प्रकाशन किया। डॉ० दशरथ प्रोभा का यह कथन—श्री कन्हैयालाल मुशी का ध्रुवस्वामिनी नाटक 'प्रसाद' की ध्रुवस्वामिनी के मोलह वर्ष पश्चात् प्रकाशित हुआ—पुन विचारणीय है। दोनों नाटककारों के नाट्य लेखन में दृष्टि-भेद है, फलतः दोनों की कृतियों में काफी अन्तर दीख पडता है। जयशंकर 'प्रसाद' ने विनाह-मोक्ष (divorce) और नारी के स्वतन्त्र व्यक्तित्व की समस्या को लेकर अपना नाटक लिखा है, जबकि कन्हैयालाल मुशी का अपनी रचना में प्रधान उद्देश्य अनमेल विवाह की समस्या प्रस्तुत करना है। रामगुप्त के साथ किये गए अनमेल विवाह के कारण प्रपीडित ध्रुवस्वामिनी के अन्तर्द्वन्द्व का अत्यन्त सूक्ष्म निरूपण मुशीजी ने इस नाटक में किया है। उसी के साथ नाटक के उत्तरार्द्ध में चन्द्रगुप्त की विक्षिप्तावस्था का मनोमयन ध्रुवदेवी को प्राप्त करने के निमित्त है जो उक्त विवाह-समस्या से सम्बन्धित है।

प्रसाद ने रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के विवाह-मोक्ष (divorce) के लिए पुरोहित के द्वारा शास्त्राधार का उल्लेख करवाकर उसे भारतीय सिद्ध करने का प्रयास किया है। उसी प्रकार मुशीजी ने ध्रुवस्वामिनी के साथ चन्द्रगुप्त के पुनर्बन्ध को याज्ञवल्क्य के द्वारा स्मृति एवं शास्त्र सम्मत सिद्ध कराया है। दोनों के प्रसंग निरूपण में अन्तर है। प्रसाद ने परिपद् के समक्ष रामगुप्त को प्रस्तुत कर ध्रुवस्वामिनी के साथ उसका लग्नविच्छेद करवाया है और तत्पश्चात् सामंतकुमार द्वारा उसका वध करवाया है। मुशीजी ने इस प्रकार नहीं किया। उनके नाटक में चन्द्रगुप्त स्वयं विक्षिप्तावस्था में रामगुप्त की हत्या करता है। तदनंतर ध्रुवस्वामिनी राजदंड ग्रहण करती है और नाटक के अंत में दोनों का विवाह होता है। दोनों नाटकों के अंत में चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी मगध-साम्राज्य के शासनकर्ता बनते हैं और जनता जय पुकार कर दोनों की प्रतिष्ठा करती है।

१. प्रो० अनतराय रावल 'साहित्य-विहार', पृ० २०६

२. 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास' द्वि० सं०, पृ० ३४३

हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों की कथावस्तु में अधिक साम्य नहीं है। गुजराती नाटक में माधवी-कालिदास के प्रणय-प्रसंग को मुख्य घटना के साथ युक्ति किया है। प्रसाद ने इसके स्थान पर कोमा-अकराज की प्रणयकथा प्रस्तुत की है। माधवी का प्रेम सुखदायी सिद्ध होता है। अकराज कोमा की घोषा देता है और अंत में उनके शव को ले जाते समय मिहिरदेव के माथ कोमा की भी हत्या हो जाती है। इस प्रकार इस प्रणयकथा में प्रसाद के नाटक में विपाद की सृष्टि की है। हिन्दी की 'ध्रुवस्वामिनी' रचना में 'ध्रुवस्वामिनी' और चन्द्रगुप्त के पूर्व परिचय तथा प्रणय का उल्लेख है। नाटक में एक स्थान पर तो चन्द्रगुप्त ध्रुवस्वामिनी की अपनी 'वामदत्ता पत्नी' भी कहता है। मुशीजी ने अपने ग्रंथ में चन्द्रगुप्त के ध्रुवस्वामिनी से अत्यन्त परिचय का उल्लेख किया है। कुसुमपुर में ध्रुवस्वामिनी के प्रागमन के पश्चात् दोनों में प्रणयभाव जागता है। अकराज के सिविर में जब ध्रुवस्वामिनी को भेजने का निर्णय होता है तब प्रसाद ने ध्रुवस्वामिनी को चन्द्रगुप्त के वेश में साथ-साथ भेजा है। मुशी ने अकेले चन्द्रगुप्त को ध्रुवस्वामिनी के वेश में भेजकर ध्रुवस्वामिनी को अपने सिविर में बिह्वल, एकान्ती और असहाय स्थिति में रक्खा है। प्रसाद का हेतु ध्रुवस्वामिनी के शौर्य को प्रगट करना है और मुशीजी चन्द्रगुप्त के प्रति उसकी प्रणयाशंका को तीव्रतर बनाना चाहते हैं। दोनों अपने-अपने प्रयोजन में पूर्णतः सफल हुए हैं और नाट्यकला का भी दोनों ने उत्कृष्ट रूप प्रस्तुत किया है।

पात्रों के विषय में भी दोनों कृतियों में काफी फर्क है। ध्रुवस्वामिनी-रामगुप्त और चन्द्रगुप्त-अकराज को छोड़कर दोनों नाटकों के अन्य पात्रों में साम्य नहीं है। मुशीजी के पात्रों की संख्या प्रसाद के पात्रों में बड़ी अधिक है। उनका 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' नाटक चार अंकों की बृहदाकार रचना है जब कि प्रसाद का 'ध्रुवस्वामिनी' तीन अंकों का लघुकाम नाटक है जो एकान्ती के रचना-शिल्प के अधिक समीप है। मुशीजी को अपने नाटक में उसके बृहदाकार के कारण पात्रों का मनोविक्षेपण करने का अवसर प्राप्त हुआ है। उन्होंने प्रमुख पात्रों के अंतर्द्वन्द्व का सूक्ष्म निरूपण कर नाटक में सजीवता, रोचकता और आकर्षण पैदा कर दिया है। 'प्रसाद' के नाटक में एक-दो पात्रों को छोड़कर अन्य पात्रों के चरित्राकन का अवकाश नहीं है।

प्रसाद को अपनी कृति में समस्या-निरूपण अभीष्ट है और उसमें उन्हें आसानी से सफलता प्राप्त हुई है। उन्होंने ऐतिहासिक तथ्यों का अधिक निर्वाह नहीं किया। मुशीजी का नाटक इतिहास के तथ्यों को विशेषतः अपनाते हुए है और उसी के साथ नाट्य-तत्त्वों का भी उसमें पूर्णरूपेण समावेश हो सका है। हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के इन नाटकों पर शैक्सपीयर की नाट्य-कला का प्रभाव पड़ा है। विपादयुक्त और चातावरण, पात्रों का अंतर्द्वन्द्व, स्वर्पात्मक कार्य-व्यापार आदि इसके उदाहरण हैं। दोनों में अभिनेयता का भी अभाव नहीं है।

इस प्रकार इतिहास की एक ही घटना को दो भाषाओं के दो महान् नाटककारों ने अपने-अपने ढंग में नाटकीय रूप दिया है। दोनों अपने कृतित्व में पूर्णतः सफल हुए हैं। वस्तुतः ध्रुवस्वामिनी हिन्दी की उत्तम रचना है और 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' गुजराती की उत्कृष्ट कृति है।

## प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की विशेषताएँ

महाकवि जयशंकर प्रसाद युगान्तकारी नाटककार हैं। इनके पूर्व भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाटक अपनी शैशवावस्था में होने के कारण अपना समुचित अस्तित्व और महत्त्व प्रस्थापित नहीं कर सके। वह कभी मस्कृत नाटक का सहारा लेता रहा, तो कभी अंग्रेजी, पारसी या लोकनाटक का आधार लेकर दडबतू खड़ा रहने का प्रयत्न करता रहा। महाकवि प्रसाद ने अपनी असाधारण मृजनात्मक प्रतिभा द्वारा उस हिन्दी नाटक को परिपुष्ट किया और उसे प्रौढ़ता एवम् प्राजलता प्रदान की। स्कन्दगुप्त और 'चन्द्रगुप्त' इसमें उज्ज्वल उदाहरण हैं।

यह कहा जा चुका है कि प्रसाद के नाटक सांस्कृतिक धारा के नाटक हैं जिनकी आधार-शिला ऐतिहासिकता है। हिन्दी में जयशंकर प्रसाद ही सर्वप्रथम नाटककार हैं जिन्होंने इतिहास और नाटक का सही समन्वय अपने नाटकों में किया है। इनके नाटकों में प्राचीन भारतीय मस्कृति के गौरव तथा वैभव की प्रतिष्ठा है और उसी के साथ समकालीन राजनैतिक और सामाजिक समस्याओं का निदर्शन भी है। प्रसाद ने चौदह युग से हर्ष-युग तक के ऐतिहासिक प्रसंगों और चरित्रों को अपने नाटकों में स्थान दिया है। इनका रचना-काल १९१०-१९३२ है।

प्रसाद के सभी नाटक चरित्रप्रधान हैं। उनके नाटक मस्कृत के नाट्यशास्त्रानुसार धीरोदात्त, वीर, गभीर और उच्चवर्गीय हैं। स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, अजातशत्रु, विजयार इत्यादि इतिहास-प्रसिद्ध पात्र हैं। प्रसाद के चरित्रावतार की यह विशेषता है कि इन्होंने अपने सभी ऐतिहासिक पात्रों को सजीव एवम् व्यक्तित्व-संपन्न अंकित किया है। हिन्दी में प्रसाद ही सर्वप्रथम नाटककार हैं जिन्होंने पात्रों का मनोविश्लेषण तथा अंतर्द्वन्द्व प्रस्तुत किया है। इनके पात्रों का हमें उनकी समस्त सुदृशताओं और दुर्धृशताओं के साथ साक्षात्कार होता है। स्कन्दगुप्त, विजयार, चन्द्रगुप्त आदि चरित्रशील और उदात्त पात्रों का मनोमयन द्रष्टव्य है। प्रसाद उत्कृष्ट कोटि के नारी पात्रों के यशस्वी स्रष्टा हैं। राज्यश्री, चित्रलेखा, मल्लिका, देवसेना, मलका इत्यादि प्रसाद की नारी सृष्टि के अमर मृजन हैं। इनमें नारी-जीवन की उदात्तता के साथ-साथ स्त्री-मुलभ आंतरिक सघर्षों का यथार्थ चित्रण हुआ है। प्रेमानंद, गौतम बुद्ध आदि सात्त्विकता के सदेशवाहक हैं। इनके प्रतिरिक्त 'चन्द्रगुप्त' का महत्वाकांक्षी और दृढ-मनस्व चणूक तथा 'ध्रुवस्वामिनी' की स्वाभिमानी और तेजस्वी ध्रुवस्वामिनी अनुलनीय पात्र हैं। प्रत्येक नाटक में नाटकीय सघर्ष और चारित्रिक वैमल्य को सुस्पष्ट करने के लिए प्रतिनायकों का निर्माण किया गया है। विकटघोष, नरदेव, मरार्क, शंकराज, आदि पुरुष पात्र तथा अनन्तदेवी, विजया, छलना आदि स्त्री पात्र कुण्ठता एवम् दानवता से ओतप्रोत हैं। अतः उनका या तो हृदय-परिवर्तन होता है या विनाश होता है। हृदय परिवर्तन के पीछे प्रसाद की मानव में अन्तर्हित सततत्त्व के प्रति आस्था प्रगट होती है।

प्रसाद मूलतः कवि हैं। अतएव इनके नाटकों का समस्त वातावरण, संवाद और शैली काव्यात्मक है। इनकी कृतियों में सम्मिलित गीत इनकी कवि प्रतिभा के उत्तम उदाहरण हैं। प्रसाद का जीवन के प्रति दृष्टिकोण सदा ही दार्शनिक रहा है। फलतः इनके नाटकों में दार्शनिकता का अविश्व समवेज हुआ है। प्रमुख पात्र चिंतन प्रधान एवं आदर्शवादी हैं। उनके सभापणों में जीवन और जगत् के विषय में गहन चिंतन प्रगट होता है। इसी के साथ 'नियतिवाद' की इनमें झलक भी मिलती है। प्रसाद के जीवन में विषाद की अंतर्धारा सदा ही प्रवाहित रही। उसे बौद्ध और शैव दर्शन ने अविश्व सतेज बनाया। परिणामस्वरूप उनकी सभी रचनाओं में सुखान्त भावना दुःखमूलक बन गई है। इसीलिए "उनके नाटक न

पूर्णतः सुखान्त है और न दुःखान्त । उनमें सुख-दुःख जैसे एक दूसरे को छेड़ना नहीं चाहते, बल्कि आप्रहृष्टपूर्वक सुख का आह्वान करता है, सुख माना भी है, परन्तु तुरन्त ही दुःख भी अपनी भलक दिखा ही जाता है । ये नाटक सुखान्त भ्रष्टा दुःखान्त न होकर 'प्रसाशान्त' है । उसी प्रभाववश "इनमें शृंगार और वीर रस के साथ तीसरा रस शान भी अनिवार्य रूप से मिलता है ।"<sup>१</sup>

प्रसाद का युग राष्ट्रीय जागरण का युग है । सचदनशील एवं भावुक कवियर प्रसाद पर तत्कालीन परिस्थितियों का प्रभाव पड़ा है । इसीलिए इनमें 'चन्द्रगुप्त', 'रत्नगुप्त', 'भजातशत्रु', 'विशाख', 'ध्रुवस्वामिनी' आदि सभी नाटकों में देशभक्ति, राष्ट्रीयता, सामाजिक एवं राजनैतिक समस्याएँ और गांधीजी की सत्य-अहिंसा की भावनाएँ स्थान पा सकी हैं ।

प्रसाद के समस्त सस्कृत रूपक परम्परा, शेक्सपीयर और अन्य पश्चात्य लेखकों के नाटक, पारसी रंगमंच, भारतेन्दुकालीन रचनाएँ एवं द्विजेंद्रबाबू के बंगला नाटक थे । इन सबका प्रसाद की कृतियों पर कहीं न कहीं प्रभाव दृष्टिगोचर होता है । नाट्यी, प्रस्तापना, भरतवाक्य आदि सस्कृत नाट्यांगों का तो प्रसाद ने सर्वथा परित्याग किया है, किन्तु 'वस्तु, नेता और रस' सत्त्व के उपयोगी एवम् अपरिहार्य भागों का इन्होंने अपने नाटकों में अवश्य समावेश किया है । 'भजातशत्रु', 'चन्द्रगुप्त' और 'रत्नगुप्त' में परिणामक, वस्तुविन्यास और रचना ढंगी शेक्सपीयर या द्विजेंद्र बाबू की पद्धति पर आधारित हैं । कार्य-व्यापार में सक्रियता तथा सचर्य भी पश्चात्य ढंग का है । 'राजध्वंसी' और 'विशाख' पर भारतेन्दुकालीन नाटकों और पारसी रंगमंच की छाप नजर आती है । यह सब होते हुए भी यदि हम प्रसाद के नाटकों का विश्लेषणात्मक अध्ययन करें तो यह स्पष्ट होता है कि उनमें भारतीय और पश्चात्य दोनों नाट्यादर्शों का सुभय सामंजस्य हुआ है ।

प्रसाद के नाटक अभिनेय नहीं हैं । उनमें रंगमंच विषयक दोष दृष्टिगत होते हैं । दृश्य और अंकों का विभाजन सुव्यवस्थित नहीं है । नाटकों में कई अनावश्यक घटनाओं की भरमार रहती है जिनको रंगमंच पर प्रदर्शित नहीं किया जा सकता । भिन्न-भिन्न नाटकीय प्रसंगों के बीच दीर्घ अवधि का व्यवधान रहता है और एक ही अंक में एक साथ अनेक स्थानों पर घटनाएँ घटती हैं जिन्हें रंगमंच पर बताना किसी प्रकार संभव नहीं है । इस दोषों का कारण यह है कि प्रसादजी को प्रत्यक्ष रंगमंचीय अनुभव नहीं था । वे नाट्य-प्रदर्शन के शिल्पशास्त्र से अनभिज्ञ थे, अतः उनके नाटक लेखने योग्य नहीं हो सके । फिर भी शिष्टले मुख वर्णों में काफ़ी काट छांट के बाद सुशिक्षित और कुशल अभिनेताओं ने सस्वारी दर्शकों के सामने इनके सफल प्रयोग किये हैं । यह प्रसन्नता का विषय है ।

अतः म. डॉ० सोमनाथ गुप्त के ही मथन का हम समर्थन करते हैं कि, "यस्तुविन्यास, योजना, शैली, भाषा सौष्ठव, गीतिसामंजस्य और उदात्त भावनाओं एवम् भावुकता तथा दार्शनिकतापूर्ण सवादों से प्रसाद ने जिस नूतन सृष्टि का निर्माण किया है, यह द्वितीय-साहित्य के लिए गौरव की वस्तु है ।"<sup>२</sup>

१. आधुनिक हिन्दी नाटक - डॉ० नगेन्द्र, पष्ठ संस्करण, १९६०, पृ० १०-११

२. वही ।

३. हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० १५७

## अन्य ऐतिहासिक नाटक

प्रसाद के अनन्तर उसी प्रकार की सांस्कृतिक और राष्ट्रीय चेतना की निरूपण-प्रवृत्ति हरिवृष्ण प्रेमी, गोविंदवल्लभ पंत, उदयनवर भट्ट, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार आदि लेखकों के ऐतिहासिक नाटकों में पाई जाती है। किन्तु इन नाटककारों में न प्रसाद का सा इतिहास-विषय गंभीर अध्ययन-मनन ही पाया जाता है और न प्रसाद के जैसी महान् प्रतिभा ही दृष्टिगत होती है। फिर भी इन सभी नाटककारों का हिन्दी नाट्य साहित्य में विशिष्ट स्थान है और इनकी कृतियों से हिन्दी नाट्य साहित्य समृद्ध एवं सम्पन्न हुआ है। प्रमादोत्तर नाट्यसाहित्य में गणनापान कृतियों निम्नांकित हैं।

### ‘रक्षाबन्धन’

हरिवृष्ण प्रेमी का सुप्रसिद्ध नाटक ‘रक्षाबन्धन’ १९३४ में प्रकाशित हुआ। इसका कथानक मेवाड़ के महाराणा सगामसिंह की पत्नी महारानी कर्मवती से सम्बन्धित है। गुजरात का शासन बहादुरशाह मेवाड़ पर आक्रमण करता है। जब मेवाड़ की रक्षित की कोई आशा नहीं रहती तब कर्मवती मुगल सम्राट् हुमायूँ की राखी भेजकर उसे प्रपना भाई बनाती है। मानवता के गुणों से विभूषित हुमायूँ धार्मिक भेदभावों को भूलकर अपने पिता के शत्रु स्व० सगामसिंह की पत्नी कर्मवती की राखी को स्वीकार कर उसकी सहायता के लिए बगाल से दीठा-दीठा मेवाड़ पहुँचता है। पर हुमायूँ से उसके पहुँचने के पहले ही वारह हजार राजपूतानियों के साथ कर्मवती जीहर की ज्वाला में भस्म हो चुकी होनी है। हुमायूँ बहादुरशाह को हराता है और कर्मवती की चिता की भस्म सिर आँखों पर लगाकर दुःख के साथ सौंठता है। इस प्रकार इस नाटक में मानवता की भव्य भावना प्रगट हुई है। नाटक का प्रधान उद्देश्य हिन्दू-मुस्लिम एकता के राष्ट्रीय आदर्श का निरूपण करना है। एतदर्थ हिन्दू कर्मवती द्वारा मुसलमान हुमायूँ को राखी बाँधने का कथानक इस नाटक में लिखा गया है। हुमायूँ आदर्श चरित्र है और हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य का प्रतीक है। कर्मवती और जवाहरबाई वीर सत्राणियों की त्याग और बलिदान की भावनाएँ प्रस्तुत करती हैं। लेखक ने श्यामा और विजय की प्रणय-कथा द्वारा नाटक में सजीवता और रोचकता पैदा कर दी है। श्यामा का मानव-सत्ता का आदर्श वस्तुतः ऊँच धरातल की चीज है। इन नाटक पर गांधीजी के आदर्शों का अधिक प्रभाव पड़ा है। यदि अत्यधिक गीतों और आदर्शोन्मुख संभाषणों का इस नाटक में प्रयोग न हुआ होता तो यह नाटक हिन्दी के सर्वात्तम नाटकों में स्थान पाता।

### ‘शिवा-साधना’ (१९३७)

‘रक्षाबन्धन’ की भाँति इस नाटक में भी हिन्दू मुस्लिम-ऐक्य का आदर्श प्रस्थापित किया गया है। इसमें शिवाजी को ‘भारतवर्ष में जनता का ‘स्वराज्य’ स्थापित करने’ वाले असाम्प्रदायिक जनताधिक नेता के रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है। शिवाजी के जीवन की प्रायः सभी घटनाओं का इस नाटक में समावेश किया गया है। सैनिकों द्वारा उपहारस्वरूप लाई गई रूपवती मुसलमान युवती को माला के रूप में सम्मानित करते समय शिवाजी की सच्चरित्रता का सर्वश्रेष्ठ प्रमाण हम प्राप्त होता

है। रामदाम का पात्र राष्ट्रसेवा, त्याग और स्वराज्य-प्राप्ति के लिए कटिबद्ध होने की भावना का प्रकाशन करता है। जेबुनिसा प्रेम और सहानुभूति की उपासिका है। यह नाटक मुगलशुगीन वातावरण को सादृश चित्रित करता है। पात्रों की संख्या अधिक होने से अधिकांश पात्रों का अशोचित चरित्र चित्रण नहीं हो सका है। कथानक में इतिहास और कल्पना का सम्मिश्रण स्वाभाविक प्रतीत नहीं होता है। इसके उदाहरण हैं, शिवाजी और जेबुनिसा का प्रेम, अफजलखाने द्वारा उसकी पत्नियों का वध, आदि।

### ‘प्रतिशोध’

प्रेमीजी ने ‘प्रतिशोध’ की रचना भी १९३७ में की है। इसका कथानक बुदेलखंड की बीरभूमि से सम्बन्धित है। इसमें बुदेलखंड के बीर चपतराय तथा उनके पुत्र छत्रसाल के जीवन-वृत्त को अंकित किया गया है। छत्रसाल की माता के मृत्यु-पूर्व व्यक्त इन उद्गारों को लेकर नाटक का नामाभिधान हुआ है,—“छत्रसाल सहरा में है, उससे कह देना कि मुझे सब प्रकार साधनहीन, भिलारी बनाकर माँ और बाप दुनिया से चल बसे। माँ-बाप की मृत्यु का प्रतिशोध दात्रु से लेना न भूल जाना (मृत्यु)।” इसका कथानक सुदीर्घ एवम् जटिल है। फलतः इसमें इतस्ततः सिधिलता आ गई है। पात्रों का भी बाहुल्य है। केवल चपतराय, लालकुंवर, छत्रसाल आदि कतिपय पात्रों का समुचित अंकन हो सका है। क्रूर, हिंसक, घमांय और गजब का अंत में पश्चात्ताप करना सचमुच नाट्योपकारक प्रसंग है। यह कल्पना इस नाटक के लिए सतर्पक सिद्ध हुई है। बीररस-प्रधान इस नाटक में युद्ध, रक्तपात, पड़यत्र के दृश्य ऐतिहासिक वातावरण की मृष्टि करते हैं। विजया के आत्मबलिदान का दृश्य हृदयस्पर्शी एवम् करुण है। मातृभूमि की रक्षा का स्वर भी इस नाटक में सुगरित है।

### ‘स्वप्न-भग’ (१९४०)

हिन्दू-मुस्लिम एकता की ही समस्या इस नाटक में प्रेमीजी ने प्रस्तुत की है। इसका नायक दारा है जो हिन्दू-मुस्लिम एकता का अनन्य उपासक है। लेखक का कथन है कि ‘हिन्दू-मुस्लिम एकता के लिए उस महापुरुष (दारा) ने अपने जीवन की बलि दे दी। उस समय दारा का जो स्वप्न-भग हुआ, वह आज तक भग ही पड़ा है।’ दारा के जीवन की उत्तरकालीन घटनाओं को इस नाटक में स्थान दिया गया है। नाटक का खलनायक और गजब अतिसय निरकुश, निर्भय और निष्ठुर है। उसे प्रेरणा देने वाली बहिन रोजनधारा भी कम क्रूर, कठोर और कुचली नहीं है। उसके निमित्त रक्तपात और हिंसा होती है। प्रकाश के समापणा में हिन्दू-मुस्लिम एकता की भावना प्रगट हुई है। दारा की करुण और शोकपूर्ण मृत्यु का प्रसंग इसमें अतीव हृदयद्रावक है। इस नाटक की यह विशेषता है कि इसमें लेखक ने बहुत कम पात्रों का समावेश किया है जिससे चरित्रांकन सुस्पष्ट और समुचित हो सका है। पात्रों के मनोविश्लेषण और अंतर्द्वन्द्व की झलक अन्य नाटकों की अपेक्षा इसमें सबसे अधिक मिलती है। ‘स्वप्नभग’ प्रेमीजी का काफी मँजा हुआ नाटक है।<sup>१</sup>

१. ‘प्रतिशोध’ दृष्टिपूर्ण प्रेमी—प्रथम अंक, आठवां दृश्य

२. डॉ० नगेन्द्र आधुनिक हिन्दी नाटक, पृष्ठ ३०

### ‘आहुति’ (१९४०)

इसमें हरिकृष्ण प्रेमी ने शरणागत भीरू महिमासाह की रक्षा के लिए राणा-धर्मोर के राणा हमीरसिंह की आहुति की कथा को नाट्य रूप दिया है। आदर्शों-गारो के कारण नाटक के कथाप्रवाह में मदता आ गई है। अतः भी प्रतीतिजनक नहीं है। यह भावना-प्रधान सामान्य कोटि की रचना है। प्रेमीजी ने १९४५ में ‘मित्र’ नाटक की रचना की। इसमें उन्होंने अलाउद्दीन के सेनापति महबूब और जैसलमेर के राणा के छोटे पुत्र रत्नसिंह की मित्रता के इतिवृत्त को आदर्श रूप में प्रतिपादित किया है जिसमें यथार्थता की कमी है।

### ‘विपपान’ (१९४५)

प्रेमीजी के ‘विपपान’ नाटक का वृत्तांत मेवाड़ की प्रसिद्ध राजकुमारी कृष्णाकुमारी से सम्बन्धित है। इसी विषय पर गुजराती कवि नर्मद ने सन् १८६९ में ‘कृष्णाकुमारी’ नामक नाटक की रचना की है जिसकी विवेचना हम पूर्ववर्ती पृष्ठों में कर चुके हैं। दोनों नाटकों में कथानक को छोड़कर विशेष साम्य नहीं है। कवि नर्मद के नाटक में हमीरसिंह के पद्मपत्र के कारण प्रजित कृष्णाकुमारी को विप दे देता है और हरिकृष्ण प्रेमी यह दिखाते हैं कि कृष्णाकुमारी स्वयं ही विपपान करके अपनी जीवन-सीला समाप्त कर देती है। इसीलिए प्रेमीजी के नाटक का नाम ‘विपपान’ है। भाषा, शैली, रचना-विधान, संवाद, चरित्राकन और वस्तु-विन्यास सभी दृष्टियों से गुजराती के ‘कृष्णाकुमारी’ की अपेक्षा हिन्दी का ‘विपपान’ श्रेष्ठ है। ‘कृष्णाकुमारी’ प्रारम्भिक युग की असफल रंगमंचीय कृति है, जब कि ‘विपपान’ सर्वांगीण युग की सोद्देश्य साहित्यिक कृति है। इसमें देशभक्ति और जातीय एकता की भावना अभिव्यक्त हुई है।

### ‘उद्धार’ (१९४६)

महाराणा हमीर के मेवाड़ द्वारा उद्धार की ऐतिहासिक घटना को प्रेमीजी ने इसमें नाटकीय रूप दिया है। राष्ट्रीय नेता वस्तुतः लोकसेवक हैं। हमारी इस वर्तमान विचारधारा को दृष्टि के समक्ष रखकर लेखक ने राणा हमीर के पात्र को सामंतवादी न बनाकर जननायक के रूप में प्रस्तुत किया है। ‘उद्धार’ में राष्ट्रीयता का आदर्श लेखक की प्रेरणा का मूल उत्स है। पूर्वोत्तिष्ठित नाटकों की सभी बातें इसमें भी पाई जाती हैं।

### ‘शपथ’ (१९५१)

हरिकृष्ण प्रेमी का केवल यही नाटक गुप्त-युग से सम्बन्धित है। हूणों के मालव देश पर आक्रमण और दशपुर के नायक विष्णुवर्धन के प्रतिरोध की गुप्तयुगीन कहानी ‘शपथ’ की प्रमुख घटना है। हूणों द्वारा अपने पिता की हत्या के पश्चात् विष्णुवर्धन बर्बर हूणों को भारत की सीमा से गद्दे देने की शपथ लेता है और देश की रिकारी हुई शक्ति को संगठित करता है। तदनंतर देशद्रोही घन्यविष्णु की हत्या उसकी बहिन सुहामिनी करती है। हूण-सम्राट तोरमाण का नर्तकी कचनी द्वारा वध होता है और अंत में मिहिरबुल पराजित होता है। सर्वमत्ता जनता के हाथ में आती है। इस आधिकारिक घटना के साथ



विष्णुवर्धन और मुहासिनी तथा वत्सभट्ट और कचनी की प्रणय-कथाएँ प्रासंगिक रूप में इसमें सम्मिलित की गई हैं। लेखक ने बड़ी कुशलता से सभी प्रसंगों को संकलित कर कथानक का सुचारु रूप से विकास करने का प्रयत्न किया है। फिर भी इतना तनिक-शिथिलता आ गई है। ऐतिहासिक नाटक होने से पात्रों की संख्या अधिक हो गई है, किन्तु नाट्यकार ने बहुत ही स्वाभाविकता से मुख्य पात्रों का चरित्र-चित्रण किया है। पात्रों के व्यक्तित्व-निरूपण में वैविध्य एवम् सतुलन का निर्वाह हुआ है। विष्णुवर्धन में राष्ट्रीय नेता का आदर्श प्रत्यक्ष हुआ है और मिहिरकुल गुणावगुण-समन्वित वास्तविक पात्र है। वत्सभट्ट, मुहासिनी और कचनी का चरित्रोद्घाटन ममीचीन है। परंतु 'शपथ' के पात्रों में अतद्वद्भ का बड़ा अभाव है।

प्रसाद के नाटकों की तरह 'शपथ' नाटक में संवाद तत्कालीन ऐतिहासिक वातावरण के अनुरूप है। भाषा-शैली भी प्राञ्जल और प्रौढ है। गीतों का प्रसंगानुसार प्रयोग हुआ है। उज्जयिनी की नर्तकी कचनी के गीत सोद्देश्य ही हैं।

'शपथ' में हमारी आजादी को सुरक्षित रखने के लिए कटिबद्ध रहने की भावना प्रकट हुई है। विष्णुवर्धन के ये शब्द हमारी वर्तमान आकांक्षा अभिव्यक्त करते हैं, "व (गणराज्य) अपने राष्ट्र भारत के प्रति अपने उत्तरदायित्व को समझकर एक-दूसरे के प्रति प्रतिद्विष्टता न कर राष्ट्र के विकास में एक-दूसरे के सहायक बनें।" इस दृष्टि से यह नाटक राष्ट्रीयता और देश की सर्वोपरिता का संदेशवाहक है।

### 'प्रकाश-स्तम्भ'

१९५४ में हरिकृष्ण प्रेमी के इस नाटक का प्रकाशन हुआ। इसमें मेवाड़ के राज-वंश के आदिपुरुष बाप्पा रावल के जीवन से सम्बद्ध मुख्य घटनाओं का आधार लिया है। बाप्पा रावल का जीवन-चरित्र हमारे लिए 'प्रकाशस्तम्भ' बने, इस कल्पना से नाटक का नाम 'प्रकाशस्तम्भ' रखा है। वस्तु-विन्यास, चरित्रांकन, संवाद-योजना इत्यादि की दृष्टि से यह नाटक सफल कृति मानी जा सकती है। बाप्पा रावल, हारीत, पद्मा, चपा, आदि का पात्र-निरूपण कुशलतापूर्वक हुआ है। बाप्पा रावल आदर्श व्यक्ति है, उनके द्वारा मानवता की वाणी मुखरित हुई है। अरबी सेनापति सलीम की पुत्री हमीदा से उनका विवाह साम्प्रदायिक भेदभाव को मिथ्या प्रतिपादित करने का उदाहरण है। देशभक्ति की भावना से यह नाटक सम्पन्न है।

इसमें आकस्मिक घटनाओं का समावेश कुछ स्थानों पर लेखक ने किया है। उससे नाटक का ऐतिहासिक वातावरण विशेष स्वाभाविक बन गया है। इस नाटक में प्रेमीजी ने अभिनय की दृष्टि से नवीन प्रयोग किया है। इसकी रचना इस प्रकार की गई है कि केवल दो सेटिंग्स पर यह आसानी से खेला जा सके। इसमें दृश्य कम है और बिना दृश्य-परिवर्तन के यह सुगमता से खेला जा सकता है।

### 'कीर्तिस्तम्भ' (१९५५)

प्रेमीजी के इस नाटक में मेवाड़ के राजवंश का गृहजलह और पड़्यत्र चित्रित है। मेवाड़ के राणा उदाजी के पुत्र सूरजमल के मन में मेवाड़ का राजसिंहासन पाने की इच्छा जागती है। तत्कालीन राणा रायमल के तीनों पुत्र मय्याभासिंह, पृथ्वीराज और जयमल के

बीच गुवराजपद के लिए प्रतिस्पर्धा पैदा होती है। इसलिए मेवाड़ भ्रंशाति और आतंक का प्रोड्यूसल बन जाता है। इस नाटक में लेखक की नाट्यकला का विकसित रूप-नज़र आता है। प्रसंग-चित्रण में बड़ी कुशलता और विवेक से काम लिया गया है। कथानक में सक्रियता और स्वाभाविकता के गुण हैं। कथा-विकास बड़े कलात्मक ढंग से होता है।

अन्य नाटकों की अपेक्षा इस नाटक में पात्रों के चरित्र-चित्रण में लेखक की विशेष प्रौढ़ता और कुशलता का परिचय प्राप्त होता है। इसमें अनावश्यक पात्रों को मंच पर प्रस्तुत नहीं किया गया है। केवल प्रधान पात्रों का प्रवेश हुआ है जिनका चरित्र चित्रण भी बड़ी सूक्ष्मता से किया गया है। इससे कही अस्वाभाविकता या एकरसता का दर्शन नहीं होता। गद्यार्मसिंह उत्कृष्ट गुणों से विभूषित है।

इस नाटक में भाषा-शैली और संवाद-योजना की सुंदरता सराहनीय है। तदुपरांत प्रेमीजी ने सर्वप्रथम इसमें स्वगतों का प्रयोग नहीं किया है। इसमें क्लिष्ट उर्दू-शब्दों का भी प्रयोग नहीं हुआ है। भाषा सर्वत्र सरल और प्रसादगुणयुक्त है। नाटक में अभिनेयता का भी गुण है।

“कीर्तिस्तभ” सोहेय्य रचना है। देशप्रेम, भ्रातृत्व और एकता के आदर्शों की इस नाटक में प्रस्थापना हुई है। नाटक के एक पात्र द्वारा प्रेमीजी अपनी भावना प्रगट करते हैं, “स्वायं, अभिमान और क्रोध में आकर कभी जन्मभूमि के हित को मत भूलो। सत्ता और सम्मान पाने के लिए प्रतिस्पर्धा की भूल मत करो। देश के प्रत्येक व्यक्ति को अपने समान समझो।” यह आदर्श आज भी अनुकरणीय है।

इधर-उधर काट-छांट के बाद यह नाटक सरलता से खेला जा सकता है।

## हरिकृष्ण ‘प्रेमी’ की नाट्य-कला

सन् १९३३ से आज तक प्रेमीजी का नाट्यरचना क्रम बराबर चल रहा है। प्रसाद के पश्चात् प्रेमीजी ही एक ऐसे नाटककार हैं जिन्होंने उनकी ऐतिहासिक नाट्य परंपरा का पूर्णतः निर्वाह किया है। ‘राय’ को छोड़कर इनके शेष सभी नाटक मुस्लिम युग और मुगल युग की घटनाओं से सम्बन्धित हैं। हमारे युग की राष्ट्रीय चेतना इनकी समस्त रचनाओं में प्रगट हुई है। गांधीवादी राष्ट्रीयता इनका प्रधान स्वर है। इसका प्रमुख भ्रम ‘हिन्दू-मुस्लिम एकता’ प्रेमीजी का केन्द्रस्थ आदर्श है। लेखक ने स्वयं ‘स्वप्न-भग’ की भूमिका में अपने इस आदर्श को स्पष्ट किया है “मैंने अपने नाटकों द्वारा राष्ट्रीय एकता के भाव पैदा करने का यत्न किया है।” वस्तुतः सभी नाटक राष्ट्रभक्ति, हिन्दू मुस्लिम एकता, देश की सर्वोपरिता, मानवता इत्यादि उच्च गुणों का उद्घाटन करते हैं। इन नाटकों के कतिपय पात्रों के आदर्शोद्गार कही-कही बहुत लम्बे शुष्क भाषणों और उपदेशों का रूप लेते हैं। यह प्रेमीजी के नाटकों की बहुत बड़ी सीमा है।

अधिकांश कथानक बीरप्रभू राजस्थान के उज्ज्वल इतिहास से सम्बन्धित हैं। इसीलिए वे बीररमाश्रित हैं। बीरता की प्रधान वयाधों के साथ लेखक ने प्रलय की गौण घटनाओं का भी इन नाटकों में सुभग समन्वय किया है। इससे इनके ऐतिहासिक वातावरण में सजीवता और रोचकता आ गई है। इन नाटकों का रचना-विधान पश्चिमी शैली का अनुसरण करता है। स्वगतों और गीतों का लगभग सभी नाटकों में प्रयोग हुआ है। ‘कीर्तिस्तभ’ अधिक मयार्थवादी प्रौढ़ रचना होने के कारण उसमें ‘स्वगतों’ का बहिष्कार

किया गया है। प्रेमीजी ने अपने नाटकों में ऐतिहासिकता का यथार्थ निरूपण करने के लिए तत्कालीन-वातावरण को तादृश चित्रित करने का प्रयत्न अवश्य किया है। परन्तु अभीष्ट आदर्श की स्थापना के आग्रह के कारण नाटकों में सर्वत्र आधुनिकता की छाप उभर आई है। 'रक्षावधन', 'शिवासाधना', 'आहुति', 'विषपान', 'स्वप्नभग', 'शपथ' आदि इसके उदाहरण हैं।

प्रेमीजी के प्रायः सभी ऐतिहासिक नाटकों का प्रधान पात्र धीरोदात्त और उच्चवर्गीय है। नायिकाएँ सच्चरित्र देवियाँ हैं। ये आदर्श पात्र अपना विशेष व्यक्तित्व न रखकर केवल नाटककार के नैतिक उद्देश्यों की अभिव्यक्ति के यदा-कदा माध्यम बन जाते हैं। 'स्वप्नभग', 'शपथ' और 'कीर्तिस्तम्भ' में पात्रों का अतर्हण और चरित्रात्मक अछछा हुआ है। प्रेमीजी ने कुछ पात्रों की अवतारणा तो केवल उपदेश देने के लिए ही की है। यथा, 'रक्षावधन' के शाहसाहब, 'प्रतिशोध' के प्राणनाथ बभ्रु, 'शिवासाधना' के रामदास और 'स्वप्नभग' का प्रकाश। प्राचीन परंपरानुसार नाटककार ने खलनायकों की भी मृष्टि की है जिनका कर्तव्य नायक-नायिकाओं के मार्ग में अड़चनें और आपत्तियाँ उपस्थित करना है।

नाटकीय पात्रों के संवाद सरस, स्वाभाविक और सुस्पष्ट हैं। उनमें ओज गुण का पूर्ण निर्वहण हुआ है। प्रामाणिकता का भी अभाव नहीं है। लेखक की नाट्य शैली बड़ी प्रभावोत्पादक तथा रोचक है। मुसलमान पात्र उर्दू भाषा बोलते हैं और हिन्दू पात्र शुद्ध हिन्दी। इस प्रकार पात्रानुसार भाषा-प्रयोग के कारण नाटकों का वातावरण अधिक प्राकृतिक प्रतीत होता है।

प्रेमीजी के नाटक रंगमंचीय गुणों से विहीन नहीं हैं। उनका दृश्य विधान इतना जटिल नहीं है कि उन्हें रंगमंच पर प्रस्तुत करने में कठिनाई उपस्थित हो। 'प्रकाशस्तम्भ' और 'कीर्तिस्तम्भ' में तो लेखक ने नवीनतम रंग-शिल्प का प्रयोग किया है। वस्तुतः प्रेमीजी के नाटक साहित्यिक और रंगमंचीय गुणों से विभूषित हैं।

### 'राजमुकुट' (१९३५)

प्रसाद के लेखों में नाटककार गोविन्दवल्लभ पंत न बड़ा के भावी महाराणा उदयसिंह के रक्षार्थ पन्ना घास के पुत्र-वलिदान और त्याग की अमर कहानी 'राजमुकुट' में अंकित की है। अनेक आपत्तियों का मुकाबला करती हुई पन्ना उदयसिंह की अंत में राजमुकुट पहनाती है। इस दृष्टि से नाटक का दीर्घक साबिक है। इस नाटक में कार्य-व्यापार और घटना-श्रेणियों का भी निर्वहण हुआ है। वन और खलनायक है जिसने पन्ना के पुत्र की उदय समझकर उसकी नृगसतापूर्वक हत्या की। पन्ना आदर्श चरित्र है। शीतलसेनी में ईर्ष्या, प्रतिहिंसा, निर्दयता और अज्ञानता के तामसी तत्त्व प्रगट हुए हैं। उसकी पाशविक महत्वाकांक्षा पन्ना के पुत्र और महाराणा विक्रम दोनों का विनाश कर तृप्त होती है। संस्कृत-परिपाटी के अनुसार नाटक का प्रारंभ मंगलाचरण से होता है और बालिकाओं के गीत के रूप में अस्तवाक्य के वाद सुख में अंत होता है। इसमें अभिनेयता का गुण तो है, पर वह पारसी शैली की छाप लिये हुए है। बरह गीतों की भरमार, युद्ध, मरण, रसोई, हाथापाई के दृश्य और स्वगती का अनिरेक इस नाटक को पारसी रंगमंचीय नाटकों की कोटि में प्रतिष्ठित करता है। पंतजी ने इस नाटक में सरल, सरस और स्वाभाविक संवादों का प्रयोग किया है। शैली में गतिशीलता है और भाषा सुगोचर है।

विक्रम के प्रति विद्रोह और उसके दुराचारी कार्य-वसापो के अंत को चित्रित कर लेखक ने हमारी समसामयिक राजनैतिक समस्या का निदान प्रस्तुत किया है। नीतिहीन, विलासी, प्रजापीड़क राजा के खिलाफ बगावत करना और उसे हटाना प्रजा का परम कर्तव्य है। इस प्रकार लेखक ने प्रजाहितार्थ राजनैतिक क्रांति को श्रेयस्वर माना है।

### 'अन्तःपुर का छिद्र'

गोविन्दवल्लभ पंत का सन् १९४० में प्रकाशित यह बौद्धयुगेन ऐतिहासिक नाटक राजा उदयन और उसकी दो पत्नियों—पद्मावती और मागन्धी की कथा के आधार पर नारी-मन का चित्रण करता है। पद्मावती नाटक की नायिका है जो वत्सराज उदयन की प्राणप्रिया पत्नी होते हुए भी भगवान् अमिताभ के सात्त्विक सौन्दर्य पर मुग्ध है। उसकी यह मुग्धता ऊपर से शुद्ध, थढ़ा और भक्तिजन्य दोषने पर भी भीतर से वासनाजन्य है। लेखक ने पद्मावती का बड़ा ही सुंदर मनोविश्लेषण किया है। मागन्धी भी अमिताभ के प्रति आकर्षित होती है, पर अमिताभ के द्वारा तिरस्कृत किये जाने पर वह प्रतिहिंसा-प्रेरित कुचक्रो और पद्मिनी का जाल बुनती है और उसमें स्वयं फँस जाती है। अंत में उसकी मृत्यु हो जाती है। इस प्रकार पुरुष के प्रति दो नारियों के कामाकर्षण की प्रतिक्रियाओं का सूक्ष्म निरूपण इस नाटक में हुआ है। भावना की प्रधानता के कारण डॉ० नगेन्द्र ने 'अंतःपुर के छिद्र' को 'भावनाट्य' के अंतर्गत परिगणित किया है। उदयन धीरसलिल नामक है। मागन्धी 'राजमुकुट' की शीतलसेनी की भाँति ईर्ष्या, धृष्टा, कुचक्र और प्रतिशोध की ज्वालाओं में दग्ध नारी का कुत्सित रूप प्रगट करती है। यह नाटक 'राजमुकुट' की शिल्प-शैली का अनुसरण करता है। उसकी सारी अच्छाइयाँ और बुराइयाँ इस नाटक में दीख पड़ती हैं। उदयन और पद्मावती के पुनः प्रेम-सम्बन्ध द्वारा नाटक सुखान्त होता है। इसमें चरित्रांकन और दृश्य-विधान में लेखक ने बड़ी कुशलता का परिचय दिया है। इस नाटक की यह अपेक्षाकृत श्रेष्ठता है।

### 'दाहर या सिन्धु-पतन' (१९३३)

हिन्दी के सुप्रसिद्ध गीति-नाट्यकार और कवि उदयशंकर भट्ट 'प्रसाद' की ही रूपक शैली के लेखक हैं। इनके 'दाहर', 'भुक्तिपथ', 'शकविजय' आदि ऐतिहासिक नाटकों में प्रसाद की ही तरह दर्शन, कवित्वपूर्ण शैली, भावुकतापूर्ण ऐतिहासिक वातावरण तथा उदात्त पात्रों की सृष्टि होती है। 'दाहर' में ब्राह्मण-बौद्ध संघर्ष और ऊँच-नीच का जाति-भेद तीव्र रूप में उभर आया है। नाटककार ने यह प्रतिपादित किया है कि सिन्धु-पतन या दाहर-पराजय का मुख्य कारण ब्राह्मणों का पापयुक्त आचरण और बौद्धों का देशद्रोह है। दाहर-सम्बन्धी सभी प्रमुख घटनाएँ इतिहास-सम्मत हैं। लोहान, जाट, गुजर आदि जातियों को बराबरी का अधिकार देने के कारण ब्राह्मण लोग विरुद्ध हो जाते हैं। शत्रु कामिस की जड़े मजबूत हो जाती हैं। इस प्रसंग द्वारा भट्टजी यह निर्देश करते हैं कि हमारी सामाजिक असमानता ने देश को दुर्बल और दास बनाया है। नाटक के अंत में दाहर की दो पुत्रियाँ परमाल और सूरज चतुराई से खलीफा द्वारा शत्रु कामिस का बंध करवाती हैं और स्वयं भी

तलवार से कटकर जीवन समाप्त करती हैं। इस प्रकार 'दाहर' नाटक इन दो वीरमनाओं की भ्रमर कहानी बनता है। दाहर ब्राह्मण है। उसमें धीरोदात्त नायक के गुण हैं। मार्न, वासिम, परमाल, सूरज आदि अन्य पात्रों का सम्यक् परिचय इस नाटक की विशेषता है। भट्टजी की इस प्रारम्भिक कृति के कथानक में नाट्योचित उतार-चढ़ाव का अभाव, लवे-लवे स्वगत और सवाद, निरर्थक गीत, विलम्ब भाषा-शैली आदि के कारण बहुत सी अस्वाभाविकताएँ आ गई हैं। अभिनेयता की दृष्टि से तो यह नाटक नितांत असफल है। इसके गीतों और पद्यमय मवादों पर पारसी शैली का असर दोख पड़ता है।

भट्टजी का 'भुक्तिपथ' नाटक सिद्धार्थ (भगवान् बुद्ध) के जीवनवृत्त पर आधारित १९४४ की रचना है जिसमें उपर्युक्त सभी बातें पायी जाती हैं। 'विश्रमावित्त्य' (१९३३) नितांत असफल ऐतिहासिक नाटक है।

### 'शक-विजय' (१९४६)

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों में 'शक-विजय' अपेक्षाकृत उत्कृष्ट कृति है। इसकी वस्तु-योजना कुशलता से की गई है। जैनमतानुसारी कालकाचार्य जैनधर्म के प्रचार के लिए अवनती में जाते हैं। उनकी बहिन साध्वी सरस्वती अत्यंत सौन्दर्यवती है। उससे अत्यधिक आकर्षित नगर-निवासी आश्रम में और नगर में अशान्ति पैदा करते हैं। फलतः सरस्वती राजा द्वारा बंदी बना ली जाती है। कालकाचार्य अपनी बहिन को छुड़ाने के लिए विदेशी शको की सहायता लेते हैं। शकों का आक्रमण होता है और युद्ध में गधर्वसेन मारा जाता है। तद्वर शकराज सरस्वती पर वासना-दृष्टि डालता है। सरस्वती आत्महत्या कर लेती है। कालकाचार्य भी अंत में उनके द्वारा आमंत्रित विदेशियों के प्रजा पर किये जाने वाले अत्याचारों से क्षुब्ध होकर आत्महत्या कर लेते हैं। इस नाटक में ब्राह्मण और जैन धर्माचार्यों का सघर्ष चित्रित किया गया है जो लेखक के कथनानुसार ऐतिहासिक सत्य है। "प्राज देश धर्म से भी महान् है, व्यक्ति और समाज से भी बृहत्तर है। देश की स्वतंत्रता, उसका सुख सर्वोपरि है।" इस भावना को जाग्रत करने के लिए लेखक ने यह नाटक लिखा है। सचमुच 'शक-विजय' हमारा युग-धर्म प्रत्यक्ष करता है।

इस नाटक में वरद और गधर्वसेन दोनों प्रमुख पात्र सस्कृत नाटकों के नायकों का प्रतिनिधित्व करते हैं। शकराज खलनायक है। कालकाचार्य का व्यक्तित्व बड़ा तेजस्वी है। मानव-सहज गुणव्युत्पन्न यह पात्र नाटक में प्राण भर देता है। सरस्वती तो साध्वी ही है। वह सहृदयता, सुबोमलता और सच्चरित्रता की प्रतिमा है। 'शक विजय' के सवाद छोटे हैं। उनमें स्वाभाविकता और मार्मिकता है। इस नाटक की सस्कृत-प्रचुर भाषा नाट्यानुकूल है। इतिवृत्त के अनुरूप ऐतिहासिक वातावरण की सृष्टि में भाषा सहायक सिद्ध हुई है। इसमें केवल दो ही गीत हैं जिनका प्रयोग उचित स्थानों पर ही हुआ है। यदि इस नाटक की काट-छांट की जाय तो यह अच्छी तरह खेला जा सकता है। वस्तुतः 'शक-विजय' भट्टजी का श्रेष्ठ नाटक है।

### 'अशोक' (१९३५) और 'रेवा' (१९३८)

चन्द्रगुप्त विद्यालकार के ये दो नाटक यद्यपि प्रसाद-परंपरा में परिगणित होते हैं, परंतु इनमें प्रसाद के नाटकों की-सी गंभीरता और गरिमा के दर्शन नहीं होते। 'अशोक' की

कथावस्तु मौर्यसम्राट् अशोक के जीवन के पूर्वार्द्ध से सम्बन्धित है और 'रेवा' में काम्बोज के सम्राट् यशोधर्मा के चम्पा पर आक्रमण और उनकी जय-पराजय की कहानी अग्नि की गई है। दोनों में ऐतिहासिक और कार्यात्मिक वस्तुओं का सफल सम्मिश्रण कर लेखक ने प्राचीन सस्कृत का गौरवपूर्ण चित्र प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। वस्तु-विन्यास की कुशलता के अभाव में ये कृतियाँ प्रथम पवित्र की नहीं मानी जा सकती। 'अशोक' में कई दृश्यों की अनावश्यक अवतारणा हुई है। 'रेवा' में कृष्णवर्मा के वध का प्रसंग मूल वस्तु और उद्देश्य से मेल नहीं खाता। लेखक की सबसे बड़ी सफलता वरुण-वानावरण की सृष्टि है। चंडगिरि के अनुरोध से सुमन की हत्या के आज्ञा-पत्र पर अशोक जब हस्ताक्षर करता है उस समय का नाटकीय वातावरण अत्यंत भावपूर्ण और भयजनक चित्रित हुआ है। 'रेवा' पूर्णतया विपादान्त नाटक है। उसमें सर्वत्र कथना की घनीभूत छाया का अनुभव होता है। नाटकीय कथन वातावरण को अधिक कथन और प्रभावोत्पादक बनाने में 'अशोक' के कापालिक और 'रेवा' के पुजारी की भविष्यवाणी सहायभूत होती है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से दोनों नाटकों में लेखक सफल हुआ है। 'अशोक' में अशोक का अतीव कठोर और महत्वाकांक्षी व्यक्तित्व उभर आया है। उसके विरुद्ध उसका बड़ा भाई सुमन सात्त्विक गुणों से विभूषित है। दोनों के मध्य चारित्रिक वैपश्य अंकित कर लेखक ने अपनी चरित्राकृत-शक्ति का अद्भुत-परिचय दिया है। सुमन की वाग्दत्ता पत्नी शीला का व्यक्तित्व भी सजीव है। चंडगिरि में सत्-असत् तत्त्वों का सुन्दर समन्वय प्रगट हुआ है। 'रेवा' में रेवा और यशोधर्मा के पान प्रमुखता प्राप्त करते हैं। रेवा कोमल और करुण है। यशोधर्मा विनम्र और सन्निष्ठ है।

चन्द्रगुप्तजी ने स्वयं स्वीकार किया है कि ये नाटक रगमच के लिए नहीं, अपितु रजतपट के लिए लिखे गये हैं। इसीलिए इनमें दृश्य-विधान की कुछ जटिलताएँ पाई गई हैं। अंतर्दृश्य की रचना वस्तुतः नई टेक्नीक का उदाहरण है। संवाद सजीव और समर्थ हैं। भाषा चुस्त और चमत्कारपूर्ण है। 'अशोक' के मौर्यकालीन वातावरण में पानों द्वारा उर्दू-शब्दों का प्रयोग अस्वाभाविक नजर आता है।

'अशोक' की अपेक्षा 'रेवा' अधिक प्रौढ रचना है।

## 'हर्ष'

सन् १६३५ में प्रणीत इस सांस्कृतिक नाटक में सेठ गोविन्ददास ने हर्ष का जीवनवृत्त प्रकट किया है जो इतिहास-प्रसिद्ध है। इसी के साथ तत्कालीन राजनैतिक और धार्मिक समस्याओं का भी नाटक में दिग्दर्शन कराया है। नाटक की कथावस्तु गौरवपूर्ण और कलात्मक है। इसकी योजना सुगठित है और इसके कार्य-व्यापार में सक्रियता है। 'हर्ष' नाटक वीररस-प्रधान है। अशोक, माधवगुप्त, शशांक आदि, का चरित्र-चित्रण समीचीन है। हर्षयुगीन ऐतिहासिक वातावरण की सृष्टि में लेखक को विशेष सफलता मिली है। नाटक का अंत अनिश्चित है। इस कृति का उद्देश्य मानव के हृदय-परिवर्तन के उच्चादर्श को प्रतिपादित करना है। इसमें देश-काल की अन्विष्टि चित्रण की योजनानुसार है।

## 'कुलीनता' (१६४१)

इस ऐतिहासिक नाटक में सेठ गोविन्ददास ने 'कुलीनता' की सामाजिक समस्या उठायी है। प्रश्न यह है कि कुलीनता जन्मजात मानी जाय या कर्मजात? इस प्रश्न को

ऐतिहासिक वृत्त की सहायता से प्रस्तुत कर अत मे निष्कर्ष रूप मे लेखक ने कर्म की श्रेष्ठता पर कुलीनता को निर्भर माना है। नाटक का नायक यदुराय है जिसका निम्न वर्ण मे जन्म हुआ है। कुलीन कलचुरियो से संबंधित उसके उद्गार नाटकीय समस्या को विशेष स्पष्ट करते हैं। "ये हमें पशु से भी निवृष्ट समझते हैं। हममे कितने ही उच्च गुण क्यों न हों, हम उनमे राज्यों मे किसी भी उत्तरदायी पद पर आसीन नहीं हो सकते।" 'कुलीनता' की यह समस्या आज भी उतनी ही ज्वलंत और जटिल है। नाटक का वस्तु-विधान सुस्पष्ट है। तेरहवीं शताब्दी के प्रारंभ मे मध्यप्रांत के निपुरी राज्य पर कलचुरी-वंशीय राजा विजयदेवसिंह राज्य करता है। उसका महामंत्री सुरभी पाठक है। यदुराय अछूत गोडो का युवक नेता है। तत्कालीन जाति-भेद के कारण कथानक मे संघर्ष की उत्पत्ति होती है जिससे समस्या ज्यादा उभर आती है। अत मे यदुराय के निपुरी-अधिपति बनने पर नाटक का सुख मे पर्यवसान होता है। इस नाटक का चरित्रांकन सुरेल है। सभी पात्र सजीव हैं। यदुराय और नागदेव मित्रता और देशभक्ति का आदर्श उपस्थित करते हैं। कुलीन वंश के चण्डीपड का चरित्र नाटककार ने नाटक की 'मूलगत भावना' को प्रत्यक्ष करने के लिए अंकित किया है। विन्ध्यवाला नैतिकता की उपासिका है। रेवा सुंदरी का चरित्र नारी सुलभ विशेषताओं से सम्पन्न है। नाटक के वातावरण मे प्राचीन वैभव का मनोहारी चित्रण हुआ है। इसमे अनेक स्थानो पर पात्रो द्वारा व्यक्त आदर्शोक्तियां गांधीजी के विचारो को स्पष्ट करती हैं और लेखक के गंभीर चिंतन पर प्रकाश डालती हैं। मूलत यह वीररस-प्रधान नाटक है। पर शांत रस की भी प्रतीति इसमे होती है। संपूर्ण नाटक द्वन्द्वात्मक परिस्थिति पर आधारित है और रोमांचक अनुभव का स्रष्टा है। इसमे अभिनय-क्षमता का तनिक भी अभाव नहीं है।

### 'शशिगुप्त' (१९४२)

जयशंकर प्रसाद के 'चन्द्रगुप्त' नाटक का नायक चन्द्रगुप्त ही सेठजी के 'शशिगुप्त' का प्रमुख पात्र है। चन्द्रगुप्त यहाँ 'शशिगुप्त' के नाम से अभिहित है। दोनों नाटको मे एक ही वस्तु है और समान पात्र हैं। पर प्रसाद के 'चन्द्रगुप्त' नाटक की सिद्धि 'शशिगुप्त' मे दृष्टिगत नहीं होती। डॉ० हरिवचन्द्र सेठ की चन्द्रगुप्त-संबंधी नई रायों पर यह नाटक आधारित है जिसमे यह निरूपित किया गया है कि सिकन्दर भारत से विजयी होकर नहीं, प्रत्युत पराजित होकर लौटा था। सेठजी ने चन्द्रगुप्त के जीवन-वृत्त द्वारा देश गौरव, राष्ट्रीयता, स्वातंत्र्य प्रेम, स्वदेशाभिमान इत्यादि उच्च कोटि की युग-भावनाएँ अभिव्यजित की हैं। इस नाटक का कथानक अत्यंत विस्तृत है, पर नाटककार ने उसे बड़ी कुशलता से समेट कर नाटकीय रूप दिया है।

शशिगुप्त चाणक्य का शिष्य है। नाट्य-लेखक ने चाणक्य और शशिगुप्त इन दोनों मे भिन्न प्रकार की विशेषताओं का आरोप कर उनमे स्वतंत्र व्यक्तित्व की स्थापना की है। "सेठजी का शशिगुप्त चाणक्य के हाथ का खिलौना-मान नहीं है।" नाटक का सूत्र-संचालन समर्थ राजनीतिज्ञ, प्रखर प्रतिभासंपन्न और तेजस्वी व्यक्तित्व-समृद्ध चाणक्य करता है, परन्तु उसके कामो के पीछे व्यक्तिगत स्वार्थ का नाम तक नहीं है। लक्ष्य प्राप्ति के पश्चात् चाणक्य भारत का निष्कटक राज्य शशिगुप्त को सौंपकर मन्यास ले लेता है। इस मध्य व्यक्तित्व के साथ लेखक ने शशिगुप्त की भी कार्यपटुता और बुद्धिमानी को पूर्णरूपेण प्रत्यक्ष

किया है। शशिगुप्त की प्रेयसी हेलेन के चरित्र में नारी सुलभ प्रेम, कोमलता और सहृदयता के गुण हैं। उसमें देशभक्ति भी विपुल मात्रा में है।

'शशिगुप्त' का समग्र वातावरण नाट्य वस्तु के अनुरूप समृद्धि और शालीनता से परिपूर्ण है। नाटक का प्रारम्भ ही प्रभावशाली ढंग से होता है और तदनन्तर क्रमशः प्रसंगों और पात्रों के घात प्रत्याघात से नाटकीय प्रभाव सघन बनता है। चाणक्य के सन्यासी बनने की अंतिम घटना का मन पर सारभूत प्रभाव पड़ता है। यदि गीतों की 'सख्या' घटा दी जाय और नाटक में इतस्तत् परिवर्तन किये जायें तो 'शशिगुप्त' भासानी से खेला जा सकता है। सेठ गोविन्ददास ने इन नाटकों के अतिरिक्त 'शेरशाह', 'भयोक्' आदि अन्य ऐतिहासिक नाटक इसी परंपरा में लिखे हैं।

### 'जय-पराजय'

उपन्द्रनाथ 'अक्ष' का एवमात्र ऐतिहासिक नाटक 'जय पराजय' है जिसकी रचना १९३७ में हुई है। इस नाटक की मुख्य कथा मेवाड़ के इतिहास से सम्बन्धित है और प्रासंगिक घटना के रूप में मंडोवर की कथा का निरूपण हुआ है। भादशंभादी कुमार चण्ड के प्रति भावपित मंडोवर की राजकुमारी हसाबाई को मेवाड़ के बड़े महाराणा लक्षसिंह से विवाह करना पड़ता है। वासना और विद्वेष से जलती हुई हसाबाई अपने सौतेले भाई रणमल का सहयोग पाकर अपना और मेवाड़ का सर्वनाश करती है। रणमल द्वारा राघव की हत्या करवाई जाती है। अंत में चण्ड के ही प्रयत्न से मेवाड़ की रक्षा होती है। हसाबाई की मलिन मनोवृत्ति से प्रपीडित चण्ड उसे ही राज्य सौंपकर हरिसिंह के साथ अनंत की ओर सदा के लिए चला देता है। इस प्रकार कथानक का अनपेक्षित अंत होता है जो अत्यंत मार्मिक और प्रभावोत्पादक है। प्रभावान्वित की दृष्टि-समष्टि रख कर नाटककार ने कथानक का बड़ा ही सुंदर नियोजन किया है। सभी घटनाएँ परस्पर सुश्रुतलित और सुमंगत हैं। भारमली और राघव की प्रणय-कथा ने समस्त नाटक में सजीवता और वाच्यता की सृष्टि की है। नाटककार ने इस नाटक में उद्देश्य को भूमिका में स्पष्ट किया है। "जीवन में जय-पराजय का चक्कर तो चलता ही रहता है। विजयी होकर अपने भाग्य को सराहना और पराजित होकर घुटनी में सिर रखकर बैठ जाना तो दुर्बलता है। निरंतर चलना, निरंतर लड़ते रहना ही तो जीवन है।" इस प्रकार अक्ष ने इस नाटक में ऐतिहासिक दृष्टियों के साथ जीवन की स्वस्थ और सज्जिम दृष्टि रखने की उन्मुखता का दृष्टान्त किया है। इसके अनन्तर नाटक में राजपूतों के, प्रतिहिंसा, स्वदेश रक्षा आदि भावों का भी अंकन हुआ है। इन भावों के वाच्यता भी नाटक में यथार्थता का किंचिन्मात्र भी ह्रास नहीं हुआ है। यह लेखक की सबसे बड़ी उपलब्धि है।

नाटक का नायक चण्ड है जो भादशं का उपासक है। राघवदेव और हसाबाई में जीवन की वास्तविकताएँ अधिक प्रगट हुई हैं। रणमल तो सभी प्रकार की दुर्वृत्तियों और दुर्गुणों का भंडार है। भारमली प्रसाद की देवसेना और मालविका के गौरव की अधिकारिणी है। वह इस युग की अमर सृष्टि है। चण्ड, रणमल हसाबाई प्रभृति पात्रों के जीवन में जय और पराजय के अतद्वंश को पैदा कर लेखक ने नाटक की मूलभूत भावना को अधिक सुदृढ़ बना दिया है।



भाषा, शैली, संवाद आदि सब-कुछ पाश्चात्यक हैं। अभिनय-तत्त्व का इसमें तनिक भी प्रभाव नहीं है। ऐतिहासिक हिन्दी नाटको में 'जय पराजय' विशिष्ट स्थान का अधिकारी है। हिन्दी के सुप्रसिद्ध ममस्था प्रधान नाटको में लेखक लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'अशोक' (१९२७), 'गरुडध्वज' (१९४८), 'वत्सराज' (१९५०), 'दशाश्वमेध' (१९५२), 'वितस्ता की लहरें' (१९५३), इत्यादि ऐतिहासिक-सांस्कृतिक नाटको का प्रणयन किया है। इनमें 'अशोक' लेखक की प्रारम्भिक रचना होने के कारण अत्यंत सामान्य है। विदिशा के शुंग सेनापति विक्रममित्र को नायक बनाकर मिश्रजी ने 'गरुडध्वज' नाटक लिखा है। विक्रममित्र पराक्रमी और शक्तिशाली होते हुए भी उसके नाम पर नाटक का शीर्षक न रखकर गुप्तवंशीय राष्ट्रध्वज गरुडध्वज को सर्वोपरि स्थान देने के लिए नाटक का नाम 'गरुडध्वज' रखा गया है। इस नाटक में विक्रममित्र की चरित्र-गाथा के अतिरिक्त नारीजाति की सुरक्षा का भावार्थ भी प्रस्फुटित हुआ है। कौशलहीन चरित्र चित्रण, शिथिल वस्तु विकास तथा नीरस वातावरण-मृष्टि के कारण यह एक असफल कृति है।

### 'वत्सराज'

लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'वत्सराज' नाटक का प्रकाशन सन् १९५० में हुआ। भास के संस्कृत नाटक 'प्रतिज्ञा-योगन्धरायण' और 'स्वप्नवासवदत्ता' के आधार पर इसकी रचना हुई है। इस नाटक में वत्सराज उदयन की जीवन-घटनाओं का अंकन किया गया है। उदयन और वासवदत्ता तथा पद्मावती की वैवाहिक समस्याओं के साथ उदयन पुत्र कुमार का बौद्ध धर्मानुयायी होना, उदयन का बौद्धधर्म पर शकालु बनना और अंत में कुमार के उद्धार के लिए उदयन का अपनी दोनों रानियों के साथ सिंहासन त्याग करना—इन मार्मिक प्रसंगों का इस नाटक में समावेश किया गया है। नाटककार का उद्देश्य गौतम बुद्ध की निवृत्तिमूलक विचारधारा पर उदयन की प्रवृत्तिमूलक जीवन दृष्टि की विजय दिखाकर 'भनासक्त कर्मयोग' के भावार्थ की स्थापना करना है। नाटकीय पात्रों एवं प्रसंगों की सहायता से यह भावार्थ बड़ी कुशलता से प्रतिपादित किया गया है। वस्तु का सगठन तथा विकास बड़ी कुशलता से हुआ है। तीसरा अंक तो नाटक-कला का चरमोत्कर्ष प्रगट करता है।

उदयन इसका नायक है जो बहुत ही उच्च चरित्र का है। मंत्री योगन्धरायण कुशल राजनीतिज्ञ है। वासवदत्ता और पद्मावती नारी जीवन के अतर्लोक को उजागर करती हैं। सिद्धार्थ के संसार त्याग पर पद्मावती के मन के क्षोभ का उठे ही मनोवैज्ञानिक ढंग से उद्घाटन हुआ है। सभी पात्रों की मानवीय संवेगों के माथ उपस्थित करने का लेखक ने सफल उद्योग किया है।

कथोपकथन, भाषा, शैली, वातावरण आदि की दृष्टि से यह नाटक उत्कृष्ट है। कथानक को दृश्यों में विभाजित न कर केवल तीन अंकों में विभाजित किया है। दस वर्षों की सभी घटनाओं को तीन अंकों में समाविष्ट करने और दृश्यांतर न करने के कारण सम्भवतः यह नाटक अभिनयक्षम न हो सके, किन्तु अन्य सभी दृष्टियों से मिश्रजी का यह नाटक उनके श्रेष्ठ नाटको में एक है।<sup>१</sup>

१. आचार्य नरदुलारे बाजपेयी का लेख—'हिन्दी-नाटक के सिद्धान्त और नाटककार' नामक पुस्तक में। पृ० २०८

मिथजी ने 'वत्सराज' के अनन्तर 'दशाश्वमेध' नाटक लिखा। इसमें पञ्चावती नगरी के नागतछाए वीरसेन मथुरा के कुपाणराज वामुदेव की पुत्री कौमुदी और कुपाण राविन के पूर्वी क्षत्रप अगारव के प्रणय-त्रिकोण की कथा का निरूपण हुआ है। अगारव के साथ वीरसेन के द्वन्द्व-युद्ध में अगारव की मृत्यु, वीरसेन की विजय और काशी के गंगा-तट पर कौमुदी को राजमहिषी के रूप में स्वीकार कर वीरसेन का अश्वमेध यज्ञ करना—ये घटनाएँ भी इस नाटक में आती हैं। नाटककार ने नाटक में यह आशा व्यक्त की है कि "इस देश का इतिहास भारशिव नामों की तरह बराबर इस देश के वीरों के खड्ग से लिखा जाय।" इस आदर्शोद्गार के अतिरिक्त यह नाटक विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है।

### 'वितस्ता की लहरें' (१९५३)

मिथजी के इस नाटक का कथानक सिकन्दर के अभियान से सम्बन्धित है। सिकन्दर (एलेक्जेंडर) की लेखक ने 'अलिब सुन्दर' के नाम से संबोधित किया है। नाटक के कथानक में सिकन्दर का सेना-सहित वितस्ता नदी के किनारे प्रागमन और केकय के वीर पुत्र का उसके साथ युद्ध—इन दो घटनाओं को प्रमुख रूप से समाविष्ट किया है। लेखक को कथा-विकास के लिए कई कल्पना-सूत्रों का उपयोग करना पड़ा है जो न विश्वसनीय हैं और न उपादेय हैं। युवराज रुद्रवत्त और रजनी तथा भद्रबाहु और तारा की प्रणय-सम्बन्धी उपकथाएँ आधिकारिक घटना के साथ नीर-झीर की भाँति घुलमिल नहीं सकी हैं। इससे नाटक में सविधान-सौष्ठव का अभाव खटकता है। सिकन्दर के पात्र द्वारा लेखक यह प्रतिपादन करने की चेष्टा करता है कि विध्वंस और संहार को प्रथम देने वाला कदापि महान् वन नहीं सकता तथा भारतीय संस्कृति की उदारता और महानता ही चरेण्य है। पुत्र, सिकन्दर, रोहिणी, तारा आदि इस नाटक के उत्प्रेतनीय पात्र हैं। इन पात्रों में अतद्बन्ध हृत्पीडन नहीं होता। 'वत्सराज' की भाँति यह नाटक भी केवल तीन अंकों में विभक्त है। इसमें इश्य नहीं है। सकलन-त्रय का निर्वाह करने की लेखक ने भरसक कोशिश की है। इस नाटक में पात्रों की सदाद-योजना और ऐतिहासिक वातावरण की अवतारणा में मिथजी की सफलता मिली है।

प्रख्यात ऐतिहासिक उपन्यासकार बृन्दावनलाल वर्मा ने अपने उपन्यास 'भाँसी की रानी लक्ष्मीबाई' की वस्तु को नाटकीय रूप देकर नाटक-क्षेत्र में पदार्पण किया। इनके छ-सात ऐतिहासिक नाटकों में 'फूलों की बोली' और 'पूर्व की ओर' विशेष दिव्यनीय हैं।

### 'फूलों की बोली'

इस नाटक का १९४७ में प्रकाशन हुआ। अलवेदनी की पुस्तक 'वितावुल हिन्द' से इसका कथानक लिया गया है। उज्जैन का एक व्यापारी व्याडि है जो माधव कहताना अधिक पसंद करता है। वह स्वर्ण-रसायन के प्रयोगों से धन-प्राप्ति करना चाहता है और इसीलिए एक सिद्ध के चक्कर में आ जाता है। कई परेशानियों के बाद अंत में अपनी सर्वस्व सम्पत्ति खोकर वह परिश्रम की ही स्वर्ण-रसायन का प्रयोग मानने लगता है। इस नाटक में चमत्कारिक घटनाओं का अस्वाभाविक प्रयोग हुआ है जिसमें अंधविश्वास भग होता है। सामान्य कोटि की इस कृति में कोई नाट्यात्मक विशेषता उभरने नहीं पाई है।

### 'पूर्व की ओर' (१९५०)

भारत के पूर्वी द्वीपों पर भारतीय संस्कृति का प्रचार दिखाना इस नाटक का उद्देश्य

वर्माजी ने ईसा की तीसरी शताब्दी के आसपास की ऐतिहासिक घटना को कल्पना से अतिरजित कर नाटकीय रूप दिया है। बल्लव-वशीय अश्वत्थुग अपने देश से निर्वासित होकर कुछ सैनिकों के साथ नगद्वीप जाता है। वहाँ की रानी धारा अश्वत्थुग को पहले बंदी बनाती है, तदनंतर मुक्त कर उसमें सहयोग करती है। अश्वत्थुग वहाँ भारतीय सभ्यता का प्रचार करता है और धारा से विवाह करता है। इस कथानक को उन्तीस दृश्यों और चार अकों वाले बृहत्काय नाटक में अंकित किया गया है। नाटक में कई अनावश्यक और असंगत प्रसंगों के कारण औपन्यासिक विस्तार आ गया है और वस्तु विन्यास बहुत ही शिथिल और नीरस हो गया है। नायक अश्वत्थुग राज-मन्त्रिण का है। धारा मगध से निर्वासित जिष्णु की पुत्री है जिसका चरित्राकन सामान्यतः अच्छा है। नाटककार पात्रों के अंतर्भाव में प्रवेश नहीं कर पाया है, अतः उनका प्रमुचित चरित्राकन नहीं हो सका है। नाटकीय सभापण मरन और महज होते हुए भी सुदीर्घ हैं। बानावरण नाट्यानु रूप नहीं है। भावस्मिकता के अवतरण से नाटक अप्रतीतिजनक और असफल बन गया है। रंगमंच के लिए भी यह कृति अनुपयुक्त है। बृ-दावनसाल वर्मा ऐतिहासिक उपन्यासों में जितने सफल हुए हैं, दुर्भाग्य से ऐतिहासिक नाटकों में वे उतने ही असफल हुए हैं। वर्माजी के 'हंसमयूर', 'जहाँदारशाह' इत्यादि अन्य ऐतिहासिक नाटक हैं जो उपर्युक्त परंपरा में परिगणित होते हैं।

### 'कोणार्क' (१९५१)

जगदीशचंद्र माथुर की यह एक उत्कृष्ट नाट्यकृति है। इसमें उत्कल के अतर्गत कोणार्क के सूर्यमंदिर के निर्माण और विध्वंस की अत्यंत मार्मिक कथा का अंकन हुआ है जिसका आधार इतिहास, किंवदन्ती और कल्पना है। तेरहवीं शती का काल है। गंगवशीय महाप्रतापी राजा नरसिंहदेव उड़ीसा में राज्य करता है। पूर्वार्थ चालुक्य वंश का राजराज उसका महामात्य है। विष्णु उसका महाशिल्पी है जो अपनी प्रियसी चन्द्रकला को सगर्भा छोड़कर भाग आया है, परन्तु वह सुखी नहीं है। वह अपनी धनीभूत पीढा की कोणार्क के देवालय की रचना में साकार करने का प्रयत्न कर रहा है। उसके साथ छठारह वर्षीय युवक शिल्पी धर्मपद जुड़ा है। महामात्य राजराज शिल्पियों के प्रति बढोर और क्रूर है। वह उन्हें एक सप्ताह में देवालय का निर्माण-कार्य समाप्त करने का आदेश देता है। यदि समाप्त न हुआ तो वह उनके हाथ बाट डालने की धमकी देता है। धर्मपद विष्णु की सहायता करता है और यथासमय मन्दिर तैयार हो जाता है। जब राजा नरसिंहदेव मन्दिर का निरीक्षण करने आता है, तब वह सुनता है कि महामात्य ने उसके विरुद्ध विद्रोह कर दिया है। धर्मपद राजा का पक्ष लेता है और युद्ध की व्यवस्था कर प्रतिपक्षियों से लड़ता है। विष्णु को उस समय ज्ञान होता है कि धर्मपद उसकी प्रियतमा चन्द्रकला के उदर में उत्पन्न उसका ही पुत्र है। धर्मपद लड़ते-लड़ते आहत होता है, तब विष्णु उसे अपने पिता होने का रहस्य बता देता है। भीषण युद्ध जारी है। राजराज समस्त मन्दिर में घुमता है। विष्णु स्वयं मन्दिर का विध्वंस कर महामात्य से 'शिल्पी का बदला' लेता है। अंत में देवालय का विमान टूटना है और सबका विनाश होना है। लेखक ने इन हृदयस्पर्शी कथानकों को तीन अकों में सुन्दर नाटकीय रूप दिया है। जगदीशचंद्र माथुर की पारमित्री प्रतिभा और रंगमंचीय अनुभव का अत्यंत विरामित रूप हम इस कृति में पाते हैं। इसमें पाश्चात्य और भारतीय नाट्य-शैलियों का अद्भुत सामंजस्य पाया जाता है। इस

रचना में संस्कृत नाटको जैसी प्रस्तावना और यूनानी एवं पाश्चात्य नाटको जैसे उपक्रम (प्रोलोग) और उपसंहार (एपिलोग) कुशलतापूर्वक प्रयुक्त किये गए हैं। समवेत-गान 'ग्रीक कोरस' का स्मरण कराता है। नाटक के गंभीर वातावरण के मध्य लेखक ने एक विराट् युग को उसकी सपूर्ण सुंदरताओं के साथ मूर्तिमान किया है। चंद्रलेखा का प्रणय, देवालय की शिल्पसृष्टि, महामात्य का विद्रोह और जन्ता तथा कलाकार के अधिकार आदि से सम्बन्धित प्रसंगों का इस प्रकार समूहन और नियोजन हुआ है कि यह समस्त कलाकृति पूर्णता को प्राप्त हुई है। इसके कथानक में तीव्रतम संघर्ष की अवतारणा हुई है और कौतूहल तथा आकर्षण की सृष्टि करता हुआ वह कथानक विपादयुक्ति परिस्थिति के मध्य पर्यवसित होता है। संघर्ष और सक्रियता की दृष्टि से तीसरा अंक सर्वश्रेष्ठ है। इस नाटक की सर्वांग-सुंदरता से प्रभावित होकर कविवर सुमित्रानंदन पंत ने ये उद्गार प्रगट किये हैं : 'हिन्दी में नाट्यकला की ऐसी सर्वांगपूर्ण सृष्टि अन्यत्र नहीं है।'<sup>१</sup>

विशु और धर्मपद के पात्रों द्वारा लेखक ने अतीत और वर्तमान को एक साथ साकार किया है। प्रौढ शिल्पी विशु में सहनशीलता है, गाम्भीर्य है, चिंतन है। युवक धर्मपद विद्रोही है, क्रांतिदूत है, शक्तिपुंज है। दोनों के बीच पिता-पुत्र का संबंध दिखाकर रचनाकार ने काल की अक्षुण्ण धारा को ओर सकेत किया है। विशु अपने प्रणय के अन्तर्दाह और अत-पीड़ा को प्रस्तर-खंडों में साकार कर मन को शांत करने को सचेष्ट है। उसके व्यवहार और वचन में अतर्द्ध तथा अनुताप बड़ी ही सूक्ष्मता से प्रगट होता है। धर्मपद की कला-साधना के साथ उसकी जनवादी भावना, समता संस्थापन की आकांक्षा और विद्रोहात्मक वृत्ति वस्तुतः हमारी अर्वाचीन चेतना को उभारती है। वह सत्ता की मदाघता के मागे सिर झुकाने की अपेक्षा सर्वनाश पसंद करता है। धर्मपद के ये शब्द उसके चरित्र का सम्यक् परिचय देते हैं—“यह उचित नहीं कि जब चारों ओर अत्याचार और अकाल की लपटें बढ रही हों, शिल्पी एक शीतल और सुरक्षित कोने में जीवन और विलास की मूर्तियाँ ही बनाता रहे।” लेखक ने इस प्रकार युगीन सत्य के साथ प्राचीन वस्तु का पूरा सामंजस्य स्थापित किया है। विशु और धर्मपद के अतिरिक्त राजराज, नरसिंहदेव इत्यादि का भी सम्यक् चरित्रांकन हुआ है।

इस नाटक की यह भी एक विशेषता है कि इसमें दृश्यो, गीतों, नारी पात्रों और स्वगतों का प्रयोग नहीं हुआ है फिर भी यह सपूर्ण और सबल रचना है। इसकी सवाद-शैली, सृष्टिशक्ति है, भाषा चमत्कारपूर्ण है, शैली निष्कारण है, 'कोणार्क' समस्त रंगमंचीय आवश्यकताओं और उपकरणों की पूर्ति करता है। रसिक समाज के समक्ष इसका प्रयोग सफलतापूर्वक किया जा सकता है। नाटक के अंत में 'निर्देशक और अभिनेताओं के लिए संकेत' का परिशिष्ट जोड़कर नाटककार ने इसकी अभियन क्षमता में अभिवृद्धि की है। 'दृश्य काव्य' के सभी गुणों से सम्पन्न यह नाटक हिन्दी की धर्म रचना है।

### ‘अम्बपाली’

बौद्धयुगीन ऐतिहासिक और सांस्कृतिक धारा की ‘अम्बपाली’ एक महत्त्वपूर्ण रचना

१. श्री सुमित्रानंदन पंत—प्राक्कथन : कोणार्क—ले० जगदीशचंद्र माथुर अनुपं संस्करण : मदन २०१४ वि०, पृ० ५

है। रामकृष्ण बेनीपुरी ने इसमें वैशाली की सुप्रसिद्ध राजनतंकी अम्बपाली के जीवन वृत्त के साथ तत्कालीन राजनैतिक एवम् सामाजिक परिस्थितियों का भी निरूपण किया है। इस कृति की नायिका अम्बपाली है। वज्रियो का फाल्गुनोत्सव, अम्बपाली का राजनतंकी का गौरवपूर्ण पद पर प्रस्थापन, अरुण-अम्बपाली का प्रणय, अजातशत्रु तथा भगवान् तथागत का अम्बपाली द्वारा पराभूत होता और अंत में अम्बपाली का प्रव्रज्या ग्रहण करना—इन घटनाओं द्वारा लेखक ने सुदरी अम्बपाली के तेजस्वी और सम्मोहक व्यक्तित्व का कलात्मक चित्रण किया है। इसमें अम्बपाली ही सर्वोत्तमा है। पुण्यपद्मा, अजात, गौतम बुद्ध इत्यादि सभी पात्रों का उनके अपूर्व व्यक्तित्व के प्रभाव और प्रताप की अभिवृद्धि के निमित्त आगमन हुआ है। लेखक ने बड़ी गहराई और चतुराई के साथ इस नायिका के जीवन के आरोहो और अवरोहो का अंकन किया है।

हमारे सांप्रतिक जनतन्त्रीय शासन-प्रयोग को दृष्टि-समक्ष रखकर बेनीपुरी जी ने इस कृति में वैशाली की सघ-शासन व्यवस्था का विवरण प्रस्तुत किया है। लेखक ने इस ऐतिहासिक पृष्ठभूमि की अम्बपाली के जीवन-वृत्त के साथ बड़े कलात्मक ढंग से सगति स्थापित की है। नाटक की मूल भावना शृंगाराश्रित है, किन्तु अरुण के प्रणय-प्रसंग से इसमें विपादयुक्त परिस्थिति निमित्त हुई है। अर्मस्पर्शी गीतो, स्वाभाविक संवादों और काव्यात्मक अभिव्यक्ति के कारण इस रचना में आद्यतन कवित्वपूर्ण वातावरण का दर्शन होता है। यह कृति बेनीपुरी जी के व्यक्तित्व और कृतित्व का अच्छा परिचय देती है।

### ‘रूपलक्ष्मी’ (१९५८)

कृष्णचन्द्र शर्मा भिवखू ने ‘अम्बपाली’ से ही सम्बन्धित इस रेडियो-रूपक का सृजन किया है। यह एक सुन्दर काव्यात्मक कृति है। इसमें अम्बपाली ही सर्वोत्तमा है। अन्य १७ पात्र उसके चरित्र विकास के लिए आये हैं। “अम्बपाली के चरित्र की कजी है जीवन, उनके विविध व्यापारों और उनके भोग-विलास में सलग्न रहकर भी स्थिर रूप से उनके प्रति अनासक्ति और विरक्ति का भाव।” यह एक सफल रूपक है। भाषा स्वाभाविक और प्रवाहपूर्ण है। संवाद छुस्त और मार्मिक हैं। यह वस्तुतः प्रशंसनीय कृति है।

ऐतिहासिक नाटकों में अन्य उल्लेखनीय रचनाएँ ये हैं सियारामशरण गुप्त कृत ‘पुण्यपर्व’ (१९३३), सत्येन्द्र-कृत ‘मुक्ति-यज्ञ’ (१९३७), सुदर्शन-कृत ‘सिक्न्दर’ (१९४७), विष्णु प्रभाकर-कृत ‘समाधि’ (१९४६), दशरथ श्रीका-कृत ‘प्रियदर्शी सम्राट् अशोक’ (१९५२), बनारसीदास करणकरकृत ‘सिद्धार्थ बुद्ध’ (१९५५), देवराज दिनेश-कृत ‘यशस्वी भोज’, सर्वदानद-कृत ‘चेतसिंह’ (१९५७), चतुरसेन शास्त्री-कृत ‘धर्मराज’ (१९५७), हरिकृष्ण प्रेमी कृत ‘सरलक’ (१९५८), लक्ष्मीनारायण मिश्र-कृत ‘अगत-गुरु’ (१९५८) आदि।

### १९०० के पश्चात् गुजराती ऐतिहासिक नाटक

१९०० के पश्चात् गुजराती के ऐतिहासिक नाटकों में, ‘आद्य नाट्यकार’ रणछोड-भाई उदयराम के ‘केरनो वसि षड्यो वारसो’ (१९२२) नामक अत्यंत सामान्य नाटक की प्रथम नाटक के रूप में गणना होती है। इसमें फास के इतिहास पर आधारित वसपरायणत शत्रुता-सम्बन्धी घटना अंकित की गई है। ‘अनुप्य’ के शुभ व्यवहार को उत्तेजित करने के

लिए' इस बोधप्रधान नाटक की रचना हुई है। अनावश्यक विस्तृत कथानक, असंगत दृश्यांतर, असंभव घटना-परिवर्तन और चमत्कारपूर्ण परिस्थितियों के कारण यह नाटक केवल उल्लेखनीय है।

इसके बाद कवि कान्त द्वारा सुंदर नाटकों का प्रणयन हुआ है जिनका प्रकाशन कवि के अवसान (१६ जून १९२३) के पश्चात् १९२४ में हुआ। 'रोमन स्वराज्य' और 'गुरु गोविंद सिंह' दोनों नाटक कवि कान्त के राष्ट्रोत्कर्ष-विषयक गंभीर चिंतन, व्यापक ज्ञान तथा मौलिक दर्शन का सम्यक् परिचय देते हैं।

**'रोमन स्वराज्य'**

इस नाटक की कथावस्तु रोम के इतिहास से सम्बन्धित है। रोम के भूतपूर्व राजा का पुत्र टार्क्विन उसकी पत्नी के उक्साने पर राजा और सलियस की हत्या करता है और स्वयं राजा बन बैठता है। उसका पुत्र सबसेटस कोल्लटाइन की पत्नी क्रुशिया पर बलात्कार करता है, फलतः उसका वध किया जाता है। ब्रूटस भी लड़ते-लड़ते जीवन समाप्त करता है। अंत में रोमन प्रजा, सामंतशाही को समाप्त कर, 'रोमन स्वराज्य' स्थापित करती है, अनुमो को पराजित करती है और अपने कौसलों के द्वारा शासन करती है। इस ऐतिहासिक वृत्त को अविकल रूप में इस कृति में नाटकीय रूप दिया गया है। परंतु इसमें कान्त ने हमारी रुचि और वृत्ति का पूरा ध्यान रखा है जिससे यह भ्रष्टतीतिजनक नहीं बनने पाया है। भारत के राजाओं की तरह रोम के राजाओं का भी शासनाधिकार वंश-परंपरागत था। वे भारतीय नृपों की भांति सर्वसत्ताधिकारी और अत्याचारी बन गये थे। लेखक ने उनका हूब-हू अवन किया है। रोम के रीतिरिवाज, रुढ़ि-परंपराएँ, जीवन-पद्धति इत्यादि की हमसे आश्चर्यजनक समानता है। इसी से 'रोमन स्वराज्य' में निरूपित ये सारी बातें हमारे लिए अपरिचित प्रतीत नहीं होती। नाटक के पात्र तथा प्रसंग रोम के होते हुए भी हमारे अपने दृष्टिगत होते हैं। परिणामस्वरूप, नाटक में प्रेक्षणीयता के गुण का अभाव नहीं माने पाया है।

यह नाटक 'जालिम दुलिया' के नाम से प्रकाशन के पूर्व रयमच पर खेला जा चुका है। यह उसका परिवर्तित और परिवर्द्धित रूप है, फिर भी इसकी अभिनय-क्षमता तनिक भी कम नहीं हुई है। विभिन्न दृश्यों और तीन अंकों वाले इस नाटक की वस्तुसकलता समुचित रूप से हुई है। कार्य-व्यापार में संपर्प तथा गतिशीलता पैदा करने के लिए लेखक ने मुख्य ऐतिहासिक प्रमगों का ही चित्रण किया है और शेष ऐतिहासिक प्रसंगों का पूर्ववृत्त के रूप में उल्लेख कर दिया है। इससे कृति नीरसता के दोष से मुक्त हो गई है। 'रोमन स्वराज्य' में म स्वराज्य-प्राप्ति के इतिवृत्त की प्रधानता होने के कारण किसी एक पात्र को नायकत्व प्राप्त नहीं हुआ है। फिर भी सभी पात्रों का चरित्रांकन सुरेख एवं सुस्पष्ट है। टार्क्विन, दुलिया, ब्रूटस, क्रुशिया, सेबस्टस, होरेशियस, मूवियस आदि सभी पात्रों की विशिष्टता और व्यक्तित्व का कठ प्रकाशन इस कृति में कुदासतापूर्वक हुआ है। नाटक को बलात्कार रूप देने में कवि की वचित्वपूर्ण अभिव्यक्ति भी कारणभूत है। कान्त की भाषा की नैसर्गिक प्रौढ़ता और प्रभावोत्पादकता सारे नाटक को सजीवता और सरसता प्रदान करती है। इस सुशान्त रचना का हेतु भारतवासियों के मन में स्वराज्य प्राप्त करने की प्रेरणा जमाना है।

**'गुरु गोविन्दसिंह'**

कान्त ने इस नाटक में सिक्खों के गुरु गोविन्दसिंह का चरित्रांकन किया है। वरुणात्

कृति के दुर्भाग्यशाली नायक की भाँति इस नाटक में गोविन्दसिंह के जीवन में भी बाह्यतर भीषण सघर्ष चलते हैं। गुरु अंत में सफल तो होते हैं किन्तु उम सफलता के पश्चात् उन्हें कोई आनन्द या उल्लास का अनुभव नहीं होता, प्रत्युत विपाद की गहरी छाया उनके मन पर छा जाती है। इस स्थिति का प्रकाशन उन्होंने दक्षिण-अभियान के समय प्रमीना के समक्ष किया है—“जिन्दगी अब मेरे लिए प्यारी नहीं रही। अच्छा, बिदा होता हूँ। ... सलाम।” गोविन्दसिंह की उपस्थिति में उनके दो पुत्र मुगलों के द्वारा जमीन में जीवित गाड़ दिये जाते हैं और यशोदा तथा अनूपकुंवर दोनों जल मरती हैं। इसी के साथ अन्य कई मर्मभेदक वेदनाएँ उन्हें सहनी पड़ती हैं। गुरु के इस पुजीभूत अंतर्दाह को कवि ने विपादिका की पराकोटि पर पहुँचा दिया है। यही उसकी सबसे बड़ी सफलता है। गुरु गोविन्दसिंह के चरित्र में युद्धवीरता, दानवीरता और धर्मवीरता के लक्षण प्रगट हुए हैं। पर इस धीर, वीर, गभीर नायक के मन में सत्-असत् का तुमुल युद्ध निरंतर चलता रहता है जो उन्हें मानव बनाये रहता है। वे सर्वधर्म समभाव के उपासक हैं और हिन्दू-मुस्लिम एकता के महान् पुजारी हैं। इसीलिए वे मुसलमान स्त्रियों और पुरुषों के साथ मानवता का और भातृत्व का व्यवहार करते हैं। उनमें स्वदेश प्रेम और नारी-सम्मान की भावना भी कम नहीं है। इस प्रकार गोविन्दसिंह एक महान् नायक के सर्वगुणों से भलकृत हैं। औरगजेव नाटक का खलनायक है। हिन्दू धर्म तथा हिन्दुओं के प्रति वैमनस्य, असहिष्णुता तथा घमन्धता से ओत-प्रोत उसके उद्गार नाट्योचित हैं। उनसे नाटक में सघर्षमय परिस्थिति की सृष्टि होती है और सजीवता तथा रसात्मकता का संचार होता है। इस कृति में अनूपकुंवर के अंतर्द्वन्द्व का निरूपण वस्तुतः दर्शनीय है। अपनी सर्वस्व गुरु के चरणों में समर्पित कर वह प्रेम की याचना करती है। गुरु गोविन्दसिंह संस्कृत नाटकों के नायकों की भाँति स्त्री-दाक्षिण्य प्रदर्शित नहीं करते, बल्कि अपने विशुद्ध चरित्र और सुहृद सकल्प का परिचय देते हुए उसे सिक्ख सभ में दीक्षित कर हरकिसनसिंह के साथ उसका विवाह करवा देते हैं। अंतर्वेदना से जलती हुई यह नारी औरगजेव के बंदीगृह में जल जाती है।

इस नाटक का मूलभूत उद्देश्य हिन्दू-मुस्लिम भेदभाव को निर्मूल कर एकता की स्थापना करना है। गुरु गोविन्दसिंह के आदर्श जीवन द्वारा कृतिकार ने अपने उद्देश्य की सफलतापूर्वक जीर्णार्थ किया है। नाटक के एक पात्र पौर मुल्ताशाह के द्वारा भी यही भावना अभिव्यक्त हुई है। हमारे देश के इस प्राण-प्रदान को नाटकीय रूप देकर कवि ने अपनी राष्ट्रीयता, प्रसाप्रदायिकता तथा मानवता का अच्छा परिचय दिया है।

समकालीन नाटकों के प्रभाव से लेखक ने अमत्कारिकता और पराप्राकृत तत्त्व का इसमें समावेश किया है। इससे नाट्य-प्रभाव सघन बना है और नाट्योचित वातावरण की स्वाभाविकता निभ गई है। इसी प्रकार संगीतप्रधान कविताओं का भी नाटक में समावेश हुआ है। उनमें कवि कान्त का काव्यत्व प्रगट हुआ है। ‘गुरु गोविन्दसिंह’ पूर्णरूपेण अभिनेय नाटक है। इस साहित्यिक तथा अभिनेय नाटक में आकर्षक भोजपूर्ण संवाद तथा प्रवाहयुक्त सबल भाषाशैली नाटकवार की सबसे बड़ी शक्ति है। इसमें संकृष्ट नाटक के अधिकांश गुण उपलब्ध हैं।

## 'सयुक्ता'

गुजराती सामाजिक उपन्यासों के सफल लेखक रमणलाल देसाई का ऐतिहासिक नाटक 'सयुक्ता' १९२३ में प्रकाशित हुआ, यद्यपि इसकी रचना १९१५ में हुई थी और १९१६ में यह बड़ोदा में खेला भी जा चुका था। चार्ल्स ब्रॉन्को के इस नाटक का इतिवृत्त पृथ्वीराज चौहान और सयोगिता की प्रसिद्ध प्रणय-कथा से सम्पन्नित है। लेखक ने इसे नाट्योपयोगी बनाने के लिए इतना परिवर्तन किया है। इस कृति के निर्माण-काल में गुजरात में व्यावसायिक नाटक-मंडलियों का बालबाला था। रमणलाल देसाई गुजराती रंगमंचीय प्रवृत्तियों में बहुत अधिक रुचि रखते थे। वे गुजराती रंगमंच की प्रस्थापनाओं और विवृतियों से मुग्ध करने की सदा संचित रहते थे। इसी धुम आशय से प्रेरित होकर उन्होंने इस नाटक की रचना की है जो साहित्यिक होते हुए भी रंगमंचीय विशेषताओं से सम्पन्न है। लेखक की प्रारम्भिक रचना होने के कारण इसमें पात्रों और प्रसंगों का प्रावधान से अधिक विस्तृत वर्णन हुआ है जो अपगत प्रतीत होता है। सयुक्ता पृथ्वीराज के प्रेम-प्रसंग तथा अन्य प्रणयान्वित उपकथाओं के समावेश के कारण नाटक का पूर्वभाग शृंगार-रस-प्रधान है। किन्तु नायक नायिका के विरह तथा मृत्यु प्रसंग न नाटक को अन्त में विषादयुक्त बना दिया है। वैसे यह नाटक प्रधानतः बीररसायित है। इसके स्वयंवर तथा युद्ध के प्रसंग बीररस के उत्तम परिचायक हैं। नाटक की नायिका सयुक्ता तथा पृथ्वीराज के चरित्रांकन में विशिष्टता या कुशलता दृष्टिगत नहीं होती। पात्रांकन सामान्य स्तर का है। इस नाटक के आकर्षण का अधिकांश आधार सवाद-योजना तथा स्वगतों और गीतों का सम्पक् प्रयोग है। ध्वनता तथा भावुकतापूर्ण स्वगत और हृदय-शोकादि के गीत नाटकीय वातावरण की सृष्टि में सहायक सिद्ध हुए हैं। इसमें उर्दू-फारसी शब्दों का विशेष प्रयोग किया गया है। सारे नाटक पर व्यावसायिक रंगमंचीय नाटकों की छाप साफ तौर से उभर आई है। स्वगतों, गीतों, सवादों और पात्र-प्रसंगों पर यह प्रभाव देखा जा सकता है पर इससे नाट्य कृति को विशेष हानि नहीं हुई है। रमणलाल देसाई की यह प्रथम रचना वस्तुतः एक प्रारम्भिक कृति है।

'सयुक्ता' के अनन्तर सन् १९२६ में गुजरात के समर्थ साहित्य छप्पा कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी की सुप्रसिद्ध कृति 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' का प्रकाशन हुआ। इस कृति की विवेचना महाकवि जयशंकर प्रसाद के हिन्दी-नाटक 'ध्रुवस्वामिनी' के साथ तुलनात्मक रूप में की जा चुकी है। अतः यहाँ मात्र निर्देश ही पर्याप्त है।

## 'जहाँगीर नूरजहाँ' (१९२८)

कवि नानालाल ने मुगल बादशाह जहाँगीर और नूरजहाँ के इतिहास-प्रसिद्ध जीवन-प्रसंगों का आधार लेकर इस नाटक की रचना की है जो नाट्यरचना की दृष्टि से कवि के अन्य नाटकों की भाँति 'भावप्रधान नाटक' (Lyrical Drama) की परंपरा में परिगणित होता है। ऐतिहासिक तथ्यों का साक्ष्य निर्वाह करते हुए नानालाल ने इस नाटक में 'दाम्पत्य जीवन' की सुषमा और सवादिता का अत्यंत भावप्रधान चित्र अंकित किया है। वैसे इस नाटक में वस्तु सकलन का अभाव है, किन्तु जहाँगीर और नूरजहाँ के प्रणयान्वित दाम्पत्य जीवन की मधुर भावना द्वारा नाटककार ने एकसूत्रता निभाने का प्रयत्न किया है। इस



'अपघागद्य' शैली के नाटक में कवि का आशय "इतिहास की कविता का अवन करना है।" वस्तुतः इसमें ऐतिहासिकता की भित्ति पर कविता की ही मनोहारी मज्जुल मूर्ति प्रतिष्ठित हुई है। किन्तु काव्यात्मकता ने अतिरेक के कारण इसमें नाटक, इतिहास, और कविता का समन्वय नहीं हो पाया है। फलतः समग्र रचना बिखरी हुई-सी, विस्तृत-सी प्रतीत होती है। जहाँगीर नाटक का नायक है और नायिका के रूप में नूरजहाँ का चित्रण हुआ है। दोनों का व्यक्तित्व आकर्षक एवं रोचक है। इनके अतिरिक्त नाटक में लगभग चार दर्जन दूसरे छोटे-बड़े पात्र हैं जिनमें से किसी का व्यक्तित्व उभरने नहीं पाया है। अपने अन्य नाटकों की भाँति इस नाटक में भी कवि नानालाल को चरित्राकन अभीष्ट नहीं है। अतः नाटक के पात्रों का उपयोग कवि ने अपनी दाम्पत्य भावना के निरूपण के लिए ही किया है। पात्रों को आत्मप्रकाशन के लिए मौका नहीं मिला है। कवि की घोर आत्मसंक्षिप्ता तथा निरी वैयक्तिकता नाटकीय वस्तु-विन्यास तथा चरित्र चित्रण में बाधक सिद्ध हुई है।

अन्य नाटकों की भाँति यह नाटक भी कवि की 'डोलन शैली' में लिखा गया है। नाटक के काव्यात्मक समापण रोचक एवं रसात्मक हैं। नाटक का समग्र वातावरण अत्यंत कवित्वपूर्ण और प्रभावोत्पादक है। इस तीन अंकों और अठारह दृश्यों में विभाजित नाटक के कई अंश स्वतः पूर्ण और स्वतंत्र हैं जिनका कार्य-कारण परंपराानुसार मूल वस्तु से कोई सम्बन्ध नहीं है। नाटक में सगठन-सीधत्व के अभाव के साथ ही साथ स्थानान्तरितता का भी कवि ने ध्यान नहीं रखा है। इसलिए यह नाटक अभिनेय नहीं, पाठ्य ही है। कवि नानालाल के 'पौराणिक' परंपरा के 'राजपि भरत' और 'विश्वगीता' नामक नाटकों की विवेचना करते समय हमने उनमें जिन विशिष्ट नाट्यतत्वों का विवेचन किया है, वे सभी तत्त्व इस नाटक में और कवि के अन्य सभी नाटकों में पूर्णतया उपलब्ध होते हैं। इस नाटक का सर्वाधिक आकर्षण इसके मगीतप्रधान मधुर गीत हैं जिनमें कवि नानालाल की वारंवार प्रतीभा का पूरी तरह उन्मेष हुआ है।

### 'शाहानशाह अकबरशाह' (१६३०)

कवि नानालाल का यह नाटक मुगल सम्राट् अकबर की प्रसिद्ध जीवन-घटनाओं पर आधारित है। अकबर की किशोरावस्था और पानीपत के युद्ध से लगाकर सलीम का विद्रोह और अकबर की अन्तिम वृद्धावस्था तक के सभी महत्वपूर्ण जीवन-प्रसंगों का इस नाटक में समावेश किया गया है। अर्ध-अकबर, दीने-इलाही, गोवधप्रतिबन्धक कानून और अकबर के नवरत्नों का भी इसमें यथाप्रमाण उल्लेख हुआ है। इस रचना में अकबर के इतिहास की सभ्यता: कोई महत्वपूर्ण घटना छूटने नहीं पाई है। कवि ने ऐतिहासिक तथ्यों का पूरी तरह निर्वह किया है। इसीलिए हमने अकबर के जीवन की विविधता और व्यापकता का पूरा दर्शन होता है। उसके प्रगल्भ व्यक्तित्व पर रचनाकार ने अच्छा प्रकाश डाला है और उसी के साथ सम्यक् ऐतिहासिक वातावरण की मूर्ति भी की है। कवि का लक्ष्य सर्वकल्याण, संधर्म-समन्वय तथा राष्ट्रीय एकता की अग्र भावना का निरूपण करना है और इसी के आनुपगम रूप में अकबर की महानता का प्रत्यक्षीकरण भी करना है। इसमें अकबर की उदारता, धर्मनिरपेक्षता और समन्वय-भावना को कवि ने प्रमुखता प्रदान की है। उसे

मानवता के उच्च गुणों से अलंकृत किया है। वह युद्धवीर, धर्मवीर और दानवीर है। अकबर के इन गुणों के कारण यह नाटक वीररसाश्रित है। कवि की इतिहासनिष्ठा ने उन्हें अकबर के जीवन-वृत्तांत से सम्बन्धित केवल नाट्योचित प्रसंगों और पात्रों को चुनने का अवसर नहीं दिया है। इसमें सभी संगत-असंगत घटनाओं का समावेश होने से यह कृति कार्य की एकता तथा वस्तु की संकलना की दृष्टि से पूर्ण सफल नहीं बन सकी है। इस तीन अंकों के नाटक में अस्सी से ऊपर पात्र हैं और बाईस दृश्य हैं। अनावश्यक पात्रों और दृश्यों की अवतारणा के दोष से यह कृति मुक्त नहीं है।

कवि नानालाल के सभी नाटक भावना-अधान हैं। इस नाटक में भी कवि की 'सर्व-समन्वय' की भावना के साथ प्रणय, दाम्पत्य प्रभृति अन्य भावनाएँ प्रगट हुई हैं। नाटक में साद्यंत भावैक्य का पूर्ण निर्वाह हुआ है।

इस नाटक में अकबर की स्वगतोन्नियाँ अत्यंत मार्मिक एवम् हृदयस्पर्शी हैं। अप्रतिम व्यक्तित्व-सम्पन्न अकबर की वृद्धावस्था के विपाद एवम् हताशा से समन्वित करण हृदयोद्गार उसके भीषण अंतर्द्वन्द्व का बड़ा ही सूक्ष्म निरूपण करते हैं। इनमें कवि नानालाल की उच्च कोटि की नाटकीय प्रतिभा का दर्शन होता है। ये स्वगतोन्नियाँ गुजराती साहित्य में अन्यतम तथा अविस्मरणीय स्थान की अधिकारिणी हैं। मुगलपुगीन शातावरण को यथार्थ रूप में प्रस्तुत करने और पात्रों को स्वाभाविक बनाने के लिए कवि ने फारसी शब्दों का अधिक प्रयोग किया है। वस्तुतः नाटक के संवाद पत्रानुरूप, भावप्रवण तथा प्रभावोत्पादक हैं। इन्हीं के कारण कतिपय दृश्यों का अभिनय किया जा सकता है। पात्रबाहुल्य तथा स्थान और वस्तु की अनिवार्यता के अभाव में संपूर्ण नाटक खेला नहीं जा सकता। कवि ने नाटक की प्रस्तावना में इस बात का पुनरुच्चारण किया है कि उनका नाट्यविधान गोये की शैली की भांति है। अतः इस नाटक में अभिनेयता के लिए आवश्यक अन्विति इत्यादि की अपेक्षा नहीं रखी जा सकती। इस नाटक की रचना कवि की परंपरागत 'ढोलन शैली' में हुई है। कवि नानालाल मूलतः कवि हैं। उनके कवित्व की भांति नाटक के गीतों, भजनो, रासों, गझलों, कव्वालियों और कवित्तों में सर्वत्र दृष्टिगोचर होती है। इसके कारण नाट्यवस्तु की शुष्क ऐतिहासिकता तिरोहित हो जाती है और समग्र रचना आस्वाद्य बनती है।

### 'संधमित्रा' (१६३१)

कवि नानालाल को अशोक की सुपुत्री संधमित्रा के जीवन और कार्य ने बहुत अधिक आकर्षित किया है। संधमित्रा को वे अशोक की 'हृदयमात्रा' मानते हैं जो अशोक ने अपने गले से उतारकर धुम्र कर्म के निमित्त सिंहलद्वीप को पहना दी। इसी मार्मिक प्रसंग से प्रभावित होकर नानालाल ने इस अशोक-विषयक नाटक की रचना की और संधमित्रा के प्रति अपने विशेष ममताभाव से कृति का नाम 'संधमित्रा' रखा। इसका प्रधान कथवर्ती सम्राट् अशोक की समस्त जीवन-घटनाओं का समावेश करता है। इसके अंतिम ('जगन-प्रस्थान') नामक सर्वोच्च अंक में संधमित्रा और महेन्द्र के धर्मप्रचारार्थ सिंहलद्वीप के प्रति प्रस्थान का वृत्त वर्णित है। कवि की दृष्टि में अशोक का चरित्र 'अप्य मे इति तक आदर्श' और उत्कृष्ट

१. 'शाहजहाँ और अकबरशाह' नाटक की प्रस्तावना, पृ० १६

२. 'संधमित्रा', विषयकोटन—ने० कवि नानालाल, पृ० ११

है। उसी के आधार पर प्रादर्श की उत्कृष्टता और उपादेयता दिखाना इस कृति में रचनाकार का मुख्य लक्ष्य है। इसमें अशोक के चरित्र में स्खलन, द्विषा या अतद्वन्द्व का अभाव है; केवल सद्गुणों से ओतप्रोत अशोक का नाट्यगत चरित्र आकर्षक नहीं है। प्रादर्शों और जीवनकार्यों की दुहाई देने वाली अहंकारी भावना अशोक के द्वारा सर्वत्र प्रगट होती है। कलिंग-विजय में मानव-संहार के पश्चात् अशोक का मनोमथन और धर्ममय जीवन के प्रति उसका झुकाव नाट्यात्मक अभिव्यक्ति नहीं पा सका है। ऐतिहासिकता की प्रतिशयता तथा चरित्र-चित्रण, अतद्वन्द्व, कार्य-व्यापार इत्यादि नाटकीय तत्वों की न्यूनता के कारण यह कृति सामान्य कोटि की सिद्ध होती है। इसकी शैली, संवाद, गीत, रचना-विधान इत्यादि कवि के अन्य नाटकों के समान ही हैं।

### ‘श्री हर्षदेव’ (१६५२)

महाकाव्य का कथानक ढूँढ़ने-ढूँढ़ते कवि नानालाल हर्षवर्द्धन की ऐतिहासिक वस्तु पा गये। उसी विषयवस्तु पर इस नाटक की रचना हुई है। ‘जहाँगीर-नूरजहाँ’ ‘शाहाशाह अकबरशाह’, और ‘सधमिदा’ की तरह ‘श्रीहर्षदेव’ में भी कवि का झुकाव इतिहास के तथ्यों का ईमानदारी से प्रकट करने की ओर अधिक है इसलिए यह नाटक भी इतिहास की रक्षता और इतिवृत्तात्मकता लिये हुए है। इसके अंतिम अंक में ‘निर्वेदत्व’ का निरूपण अनिश्चय हृदयस्पर्शी और भावनागम्य है। इसमें हर्ष के चरित्र-विकास के लिए इतिहास के अन्य पात्रों और प्रसंगों का समावेश किया गया है।

यह अप्रत्याशित शैली का नाटक कवि के अन्य नाटकों की भाँति अंग्रेजी रोमांटिक नाटकों की शैली को अपनाता है। जिसे कवि ‘भावप्रधान नाटक’ (Lyrical Drama) कहते हैं। शैली, संवाद, गीत, अभिनय इत्यादि सभी तत्वों की दृष्टि से यह रचना कवि के पुरोगामी नाटकों की परिपाटी का निर्वाह करती है। हर्ष के कतिपय मार्मिक उद्गारों और चार-पाँच मदर गीतों के कारण ही इस नाटक की महत्ता है, अन्यथा यह नानालाल कवि का बड़ा कमजोर नाटक है।

### ‘कुमारदेवी’

लीलावती मूसी न इस नाटक की रचना १६३० में की। इसकी कथावस्तु इस प्रकार है: चन्द्रगुप्त वंशाली के आतिथ्य का भोवा पाकर वहाँ की राजकुमारी कुमारदेवी का अपहरण करता है। कुमारदेवी भगव की महादेवी की प्रतिष्ठा प्राप्त करती है। ईर्ष्यावश कुछ समय तक चन्द्रगुप्त की हत्या का षडयंत्र करते हैं, पर कुमारदेवी की समयमूर्चकता के कारण यह षडयंत्र जाता है। चन्द्रगुप्त और कुमारदेवी अगदेश पर आक्रमण करते हैं। दो वर्ष तक युद्ध होता है। मन्त्रीश्वर मोमशर्मा और विष्णुनन्दन के कुचक्र से चन्द्रगुप्त शत्रुओं द्वारा बंदी बना लिया जाता है। पर रानी कुमारदेवी वीरतापूर्वक उनका मुकाबला करती है। बिना तोड़रर वह उससे प्रवेश करती है और चन्द्रगुप्त को छुड़ा लाती है। अगदेश जीत लिया जाता है। मन्त्री पकड़ लिये जाते हैं और अंत में महादेवी कुमारदेवी सुख की साँस लेती है। इस पचावी नाटक की नायिका कुमारदेवी है। समस्त कथानक उसे केन्द्र में रखकर सज्जित किया गया है। कुमारदेवी का प्रणय और शौर्य से समन्वित व्यक्तित्व बड़ा ही सजीव और आकर्षक है। वस्तु-विन्यास में गतिशीलता और वीरुह-तत्त्व का निर्वाह हुआ है। नाट्य-मवाद और रचना-

शैली सम्राण और प्रभावोत्पादक हैं। भाषा सरल, सुंदर तथा सरस है। नाटक के कतिपय दृश्य प्रभावशाल्य हैं। उनको छोड़कर यदि घटना और पात्रों का संयोजन और संकलन किया गया होना तो 'कुमारदेवी' एक उत्कृष्ट दृश्य-काव्य बन पाता।

### 'पद्मिनी' (१९३४)

कवि कृष्णलाल श्रीवराणी का यह निम्नकी नाटक मेवाड की सुप्रसिद्ध महारानी पद्मिनी और मुसलमान बादशाह अलाउद्दीन खिलजी की ऐतिहासिक घटना से सम्बन्धित है। चित्तौड़ के महाराणा लक्ष्मणसिंह का अलाउद्दीन खिलजी के साथ संधि करना, अलाउद्दीन का पद्मिनी के पति भीमसिंह को बंदी बनाना, पति को छुड़ाने के लिए पद्मिनी का युक्ति करना, अंत में युद्ध के पश्चात् पद्मिनी का जीह्वर करना—ये सारे प्रसंग नाटक में वर्णित हैं। लेखक ने इसमें एक संबंधालीन कूट प्रश्न प्रस्तुत किया है 'एक रमणी का चरित्र मूल्यवान है या हजारों लोगों के प्राण?' इस प्रश्न की तलस्पर्शी मीमांसा लेखक ने नाटक के 'उपोद्घात' में की है और यह प्रतिपादित किया है कि नारी के चरित्र की रक्षा ही सर्वोपरि है। 'पद्मिनी' नाटक में इसी आदर्श की स्थापना की गई है। चित्तौड़ की अत्यंत सावय्यमयी रानी पद्मिनी नाटक की नायिका है। वह सुंदरता, चरित्रशीलता, वीरता और बलिदान की जीवित प्रतिमा है। पद्मिनी के अपूर्व सौन्दर्य को उसके सर्वनाश का निमित्त बनाकर कृतिवार ने इस कृति में घनीभूत विपाद के नाभिक वातावरण को निर्मित किया है। इससे पद्मिनी का पान अधिक भव्य और दिव्य बन गया है। पद्मिनी के चरित्रांकन में इतस्तत् अर्वाचीन नारी के व्यक्तित्व की भी झलक मिलती है जो समीचीन नहीं। नाट्यवस्तु के विकास में श्रीवराणी ने सघर्ष-तत्त्व और सक्रियता का बड़ी ही कुशलता से निर्वाह किया है। पद्मिनी के महाबलिदान के समय नाटक अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है और वही उसका प्रभावोत्पादक अंत होता है जो अत्यंत हृदयस्पर्शी एवम् मर्मभेदी है। वस्तुतः श्रीवराणी का 'पद्मिनी' नाटक सरसता का अनुभव कराने वाला विचारोत्तेजक सुंदर नाटक है।

### 'शबिलक' (१९५७)

'गुजरात के विशिष्ट विद्वानों और प्राध्यापकों ने मूर्द्धन्य आचार्य रसिकलाल छोटालान यरोव' की नाट्यकृति 'शबिलक' 'साहित्य-प्रकाशनी' द्वारा सन् १९५७-५८ की गुजराती की श्रेष्ठ रचना के रूप में सम्मानित की गई है और एतदर्थ रसिकभाई को भारत-सरकार की ओर से पाँच हजार का राष्ट्रीय पारितोषिक प्राप्त हुआ है। 'शबिलक' गुजराती नाट्य-साहित्य में उत्कृष्ट कोटि का नाटक है। इसकी कथावस्तु आज में चौबीस सौ वर्ष पूर्व उज्जयिनी में सजित राज्यक्रान्ति और राज्यपरिवर्तन की ऐतिहासिक घटना से सम्बन्धित है। नाटकवार ने अपने असाधारण रचना कौशल द्वारा मूल ऐतिहासिक घटना को जीव रूप में प्रतिष्ठित कर अन्य वात्पनिक कथाओं और पात्रों की सहायता से सभाव्यतापूर्ण अत्यंत यथार्थ ऐतिहासिक वातावरण के साथ 'शबिलक' का निर्माण किया है। लेखक ने 'शबिलक' की

१ प्रभावपूर्ण पठित सुखलाब जा : 'गुजरात समाचार' नामक गुजराती दैनिक पत्र का शबिलक, ता० १६ मार्च १९६१ का अंक 'साहित्य अने संस्कार' नामक विशेष अंक में प्रकट होता।

रचना में कवि भास के 'दरिद्र चारुदत्तम्' और शूद्रक के 'मृच्छकटिकम्' का आधार लिया है।" वस्तुतः यह नाटक एक स्वतंत्र साहित्यिक कृति है और अनूदित होने की शका केवल आभास है—नाटककार की 'अघटितघटनापटीयसी' भाषा है। और यह भाषा बुद्धिपुर सर निर्माण की गई है। इसके लिए नाटककार नि सजय अभिनदन का पात्र है।"

'मृच्छकटिक' का गौण पात्र शर्विलक इस नाटक का नायक है और उसकी प्रेयसी मदनिका इसकी नायिका है। अवन्ती का राज्यपरिवर्तन नाटक की मुख्य घटना है। अवन्ती के राजा चन्द्रप्रद्योत के अवसान के पश्चात् वैदिक धर्मानुयायी महामात्य भरत रोहतक राजा के द्वितीय पुत्र पालक को राज्यसिंहासन पर आरोहण करता है जिससे ब्राह्मण-संस्कृति की रक्षा हो सके। परन्तु सिद्ध की भविष्यवाणी है कि जैनधर्मावलम्बी युवराज गोपालक का पुत्र भार्यक राज्याधिकारी होगा। नाटक के वस्तु-विकास का प्रारम्भ इस भविष्यवाणी से होता है। भरत रोहतक अवन्ती में धर्मणों की सामर्थ्य को नष्ट करने के लिए धानप्रस्थाश्रम का त्याग कर राजनैतिक पद्धति और सधर्मों की मृष्टि करता है। भार्यक बदी बनाया जाता है। वाराणसी वसतसेना की दासी और शर्विलक की प्रेयसी मदनिका भार्यक को युक्तिपूर्वक कारागृह से मुक्त करती है और तत्पश्चात् वह आत्महत्या कर लेती है। भरत रोहतक चारुदत्त का शिरच्छेद करवाता है। पालक मारा जाना है। वसतसेना बौद्ध भिक्षुणी बन जाती है। अन्त में अपने सभी दुष्कृत्यों के सनाप से उद्भिन्न होकर और शर्विलक की सज्जनता से लज्जित होकर भरत रोहतक अपने गने की नम काटकर जीवन लीला समाप्त करता है। तदनन्तर भार्यक उज्जयिनी में सिंहासनारोहण होता है और शर्विलक को महामात्य-पद अंगीकार करना पड़ता है। इस प्रकार पांच अंकों और विभिन्न दृश्यों में विभाजित इस नाटक की कथा समाप्त होती है।

इस रचना का प्रारम्भ प्राचीन नाट्य-परिपाटी की भाँति नादी और प्रस्तावना से होता है परन्तु समग्र नाटक की रचना प्राचीन रूपक पर आधारित नहीं है। चरित्र-चित्रण, पात्रों का अन्तर्बन्ध, नाटकीय सधर्म, द्वन्द्वारम्भ परिस्थिति का सृजन इत्यादि पाश्चात्य नाट्य-शैली के अनुसार हैं। ब्राह्मणधर्म और श्रमणधर्म के सांप्रदायिक विरोध से नाट्यसधर्म का बीजा-रोपण होता है। अनेक जटिल समस्याओं के मध्य वस्तु विकसित होती है। शेषतःपीयर के नाटकों की भाँति मंच पर आत्महत्याएं प्रदर्शित की गई हैं। इसमान में चारुदत्त का शव और मदनिका की चिता का दृश्य भी पाश्चात्य नाट्य-परंपरानुसार है। नाटक का कथानक विभिन्न परिस्थितियों के घात-प्रत्याघातों का साथ तीव्र गति में अग्रसर होता है। अन्त में अनेक महत्त्वपूर्ण पात्रों की मृत्यु से उद्भूत घनीभूत विपादमय वातावरण के मध्य इसका सुख में पर्यवेक्षण होता है। यह करुण परिस्थिति यूनानी दुःखातकियों के वातावरण का स्मरण कराती है। राज्यपरिवर्तन की प्रधान धारा के साथ लेखक ने मदनिका शर्विलक और वसतसेना-चारुदत्त के प्रेमप्रवाह प्रवाहित किये हैं। इससे हम बीररसाश्रित नाटक में शृंगारभावना का मधुर समन्वय हो गया है जो नाटक के लिए सतर्पक सिद्ध हुआ है। नाटक के प्रारम्भिक पृष्ठों में शकार द्वारा हाम्यरस के अकुर फूटते जरूर हैं, परन्तु राज्य-क्रान्ति की भीषण ज्वानाघों में जल्द ही वे भस्म हो जाते हैं। पात्रों और प्रयोगों के आन्तरिक सधर्मों का नाट्योचित निरूपण कर नाटककार ने 'शर्विलक' की अत्यन्त प्रभावोत्पादक

ढग से समाप्ति की है जो उसकी गहरी नाटकीय सूझ और समझदारी का प्रमाण प्रस्तुत करती है।

पात्र-निरूपण की दृष्टि से नाविलक का चरित्र सचमुच उच्च और आदर्श है। वह वीर नायक के सभी गुणों से अलंकृत है। वनंध्य की वनिव्रदी पर उसकी प्रणय-भावना का उत्सर्ग जितना भव्य है उतना ही रोमांचक भी है। नाविलक की प्रियतमा मदनिका का पात्र नाटक में सबसे अधिक आकर्षक है। उसका त्याग और स्वारपण द्वाधनीय है। वसन्तसेना का चरित्र भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं। नाटककार ने मदनिका, वसन्तसेना और तक्षेष्वा द्वारा नारी-हृदय की सुपुष्ट कोमल भावनाओं का रमणीय आविष्कार किया है। चाहेदंत यद्यपि गौण पात्र है, फिर भी उसका प्रभावशाली व्यक्तित्व नाटक में सर्वत्र उभर आया है। ब्राह्मणधर्म को प्रमुल और चिरस्थायी पद पर प्रतिष्ठित करने के निमित्त अनक दुष्ट कृत्यों और अधम विचारों से हूँवा हुआ खल-चरित्र भरत रोहतक अन्त में पश्चात्ताप की ज्वालाओं से विदग्ध आत्महत्या करता है। मानव-मन में अवस्थित देव-तत्त्व की विजय का इस परिणति द्वारा सवेत वस्तुतः युक्ति-युक्त है।

‘नाविलक’ की उत्कृष्टता और आकर्षण का एक उपकरण नाट्योचित सवाद-रचना भी है। लेखक ने रसोत्कारक सुन्दर सवादों की नृष्टि कर अपनी कलाप्रतिभा का अच्छा परिचय दिया है। कतिपय सवाद और स्वगत तो गद्य वाक्यों की कोटि में पहुँच जाते हैं। नाटक में वही-वही पद्यमय सवादों और वाक्यमय उक्तियों का भी प्रयोग किया गया है जो पुराने रगमचीय नाटकों और ‘भवाई’ के सवादों के समान होते हुए भी नितान्त उपयुक्त और मनोहर हैं। इसकी भाषा विषय और वातावरण के अनुरूप है। इस नाटक की यदि काट-छाँट की जाय तो यह भाषानी से खेला भी जा सकता है और सामाजिकों का पूरी तरह मनोरंजन कर सकता है। अन्त में निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि प्राचीन और मध्यकीन नाट्यादिकों का सुभग समन्वय करने वाली यह नाट्यकृति गुजराती का गौरव-प्रथ है।

गुजराती के अन्य ऐतिहासिक नाटकों में अमलाल नारणजी जोशी-कृत ‘वीर शाहु’ (१९३०), मूलशकर यासिक-कृत ‘श्री हर्ष-दिग्विजय’ (१९३३) गजेन्द्रलाल शर्कर पड़्या कृत ‘छिन्नो पावापति’, प्रह्लाद चन्द्रशेखर दिवानजी-कृत ‘वंशालिनी वनिता’ (१९३८), केशव हं शठ कृत ‘राजनयिनी’ (१९४३) इत्यादि उल्लेखनीय हैं।

### तुलनात्मक अध्ययन

१९०० के अनन्तर हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में जो ऐतिहासिक नाटक लिखे गये हैं उनमें से एक भी नाटक इतिहास के स्थूल तथ्यों का निरूपण नहीं करता। ऐतिहासिक इतिवृत्तों का आधार पर या तो भव्य भूतकालीन आदर्श संस्कृति का अवन कर वर्तमान में उसके पुन प्रस्थापन की ओर इशित करना इन ऐतिहासिक नाटककारों को अभीष्ट है या इतिहास के पात्रों और प्रयोगों का सहायता से आधुनिक विचारों तथा समस्याओं को प्रस्तुत करना आलोच्य नाटकों का प्रधान उद्देश्य है। हिन्दी में जयशंकर प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक भूतकालीन भव्य भारतीय इतिहास तथा महान् संस्कृति के पृष्ठ खोलते हैं। इसी प्रकार कवि नानालाल ने ‘सधमिश्र’ तथा ‘श्रीहर्षदेव’ द्वारा अतीत के उज्ज्वल नररत्नों का चरित्राकन कर अपनी आदर्शवादी भावना का प्रतिपादन किया है। हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशंकर

भट्ट, गोविन्दवल्लभ पंत, 'चन्द्रगुप्त विद्यालंकार', सेठ गोविन्ददास इत्यादि के नामों में यही प्रवृत्ति पाई जाती है। हिन्दी की तुलना में गुजराती में बहुत ही थोड़े ऐतिहासिक नाटकों की रचना हुई है। यह अभाव सटकता है।

१९०० के पश्चात् देश में राष्ट्रीय जागृति का प्रारम्भ होता है। लोकमान्य तिलक और राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के नेतृत्व में इसी समय जनजागरण, विदेशी दासता में मुक्ति के निमित्त राजनैतिक आंदोलन और स्वदेशाभिमान की प्रबल भावना देश में सर्वत्र दृष्टिगत होती है। आसुतु-हिमासय सेवा, समर्पण और सगठन की नई चेतना फैल जाती है। यह वायुमंडल हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाटककारों को प्रेरणा तथा प्रोत्साहन प्रदान करता है। ऐतिहासिक घटनाओं और चरित्रों का आधार लेकर सभी नाटककार राष्ट्रीय जागरण की भावना अभिव्यक्त करते हैं। प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों में और प्रनाथ-प्रतिज्ञा, 'शिवासाधना', 'अपय', 'शक्तिगुप्त', 'जय-हराजय', 'रक्षा-अन्धन', 'शत्रु-विजय', 'राजमुकुट' इत्यादि अन्य हिन्दी नाटकों में राष्ट्रीयता, स्वदेश-भक्ति, देशसेवा तथा स्वतन्त्रता की भाव्य भावनाएँ प्रगट हुई हैं। गुजराती के 'रोमन स्वराज्य', 'गुरु गोविन्दसिंह' आदि नाटक इन्हीं राष्ट्रादलों की प्रशंसा करते हैं। हमारी नवीन जनतान्त्रिक शासन-व्यवस्था की प्रेरणा 'शिवासाधना', 'अपय' तथा 'अम्बपाली' में साकार है।

अंग्रेजों की साम्राज्यवादी नीति ने देश में वर्गविभक्त और साम्प्रदायिक विद्वेष की प्राग-पंदा की और राष्ट्र की एकता और सख्खता की भावना छिन्न भिन्न कर दी। देश में सर्वत्र हिन्दू-मुस्लिम दंग होने लगे। जनता में साम्प्रदायिकता का विष फैल गया। महात्मा गांधी ने धार्मिक सहिष्णुता और साम्प्रदायिक एकता को राष्ट्र का प्राण-प्रदान मानकर उसे सर्वमान्य बनाने के लिए भगीरथ प्रयत्न शुरू किये। देश के सभी नेताओं ने इसमें पूरा सहयोग दिया। आलोच्य दोनों भाषाओं के नाटककारों के लिए यह युगादर्श प्रेरकबल मिट्ट हुआ। इसे नाटकीय रूप देने के लिए गुजराती में 'गुरु गोविन्दसिंह', 'गहसाह भकवर साह' वगैरह नाटकों का प्रणयन हुआ और हिन्दी में हरिकृष्ण प्रेमी के लगभग सभी नाटक इसी ज्वलन प्रश्न की प्रमुखता प्रदान करते हैं। इसमें मलावा प्रगाढ़ के 'स्कंदगुप्त' का बौद्ध-ब्राह्मण विग्रह, रसिकलाल छोटालाल परीप के 'शविलक' का श्रमण-ब्राह्मण-वैष्णव हमारे वर्तमान युग के इन्हीं साम्प्रदायिक सघर्षों का ही प्रतिरिम्ब है। गांधी जी न केवल राजनैतिक नेता ही थे, वे उच्च कोटि के सन थे और मानवता के महान् उपामक थे। उनकी मानवता हिन्दू-मुस्लिम एकता, हरिजनोद्धार, नारी उत्थरण, सर्वधर्म-ममभाव और सत्य अहिंसा-साधना द्वारा प्रगट हुई है। गांधी जी देश के सभी माहित्य अष्टांशों के लिए प्रेरणास्रोत रहे हैं। उनकी मानवता की भावना ने 'दाहर', 'कुलीनता', 'रक्षाअन्धन', 'गहसाह भकवरसाह', 'गुरु गोविन्दसिंह' इत्यादि हिन्दी-गुजराती नाटकों में समान रूप से अभिव्यक्ति पाई है। गांधी युग में जो सामाजिक समस्याएँ उभर कर सामने आई हैं, उनमें स्त्री स्वतन्त्रता की जटिल समस्या भी एक है। नारी का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व है। उसकी भी अपनी वैयक्तिक इच्छा-प्रतिष्ठाएँ हैं। उसे बेजान पुतला मानना मदबुद्धि का परिचय देता है। इस नारी समस्या की लेकर दोनों भाषाओं के दो मूर्खनाट्य नाटककारों ने नाटक लिखे। कन्हैयालाल भुशी ने अपने 'ध्रुवस्वामिनी देवी' नाटक में 'अनमेल विवाह' के प्रश्न को और जयशंकर प्रसाद ने अपनी 'ध्रुवस्वामिनी' कृति में विवाह-भंग (divorce) के प्रश्न प्रस्तुत कर नारी के अधिकारों का समर्थन किया है। श्रीपराणी की 'पद्मिनी'

नानालाल का 'जहाँगीर-नूरजहाँ' भी सामाजिक समस्याओं पर प्रकाश डालते हैं। इस प्रकार हिन्दी-गुजराती नाटककारों ने इतिहास का आधार लेकर भूतकालीन ऐतिहासिक-सांस्कृतिक वातावरण की पृष्ठभूमि की सहायता से अर्वाचीन राजनैतिक आदर्शों, सामाजिक समस्याओं और मानवतावादी मूल्यों का आकलन किया है। यदि हम मालोव्य ऐतिहासिक नाटकों के बालक्रम पर दृष्टिपात करें तो प्रतीत होगा कि दोनों भाषाओं के नाटककारों ने जैन-बौद्ध धर्म के उत्थान-काल से लगाकर मुगल-युग की समाप्ति तक के समय को समाविष्ट किया है। हिन्दी में प्रसाद ने प्रधानतः बौद्ध, मौर्य और गुप्त-युग की सांस्कृतिक चेतना को साकार किया है और हरिकृष्ण प्रेमी न मुस्लिम युग की घटनाओं को नाटकीय रूप दिया है। गुजराती के कवि नानालाल के 'शहशाह भकवरशाह' तथा 'जहाँगीर-नूरजहाँ' नाट्य युगल-युग से सम्बन्धित हैं और उनके दो अन्य नाटक अज्ञात और हर्षकालीन हैं।

हिन्दी और गुजराती के लगभग सभी ऐतिहासिक नाटक वीररसाश्रित हैं क्योंकि इस नाटको में शौर्य और वीरता प्रधान ऐतिहासिक इतिवृत्त अन्तर्भूत किये गये हैं और धीर, वीर, गभीर इतिहासप्रसिद्ध चरित्रों को नायकत्व प्रदान किया गया है। प्रसाद के 'चन्द्रगुप्त', 'स्कन्दगुप्त', 'मज्जातन्त्र' इत्यादि सभी ऐतिहासिक नाटकों में वीररस की प्रधानता है। यही परंपरा हरिकृष्ण प्रेमी और सेठ गोविन्ददास के तथा कवि नानालाल और कवि कांत व ऐतिहासिक नाटकों में देखी जाती है। 'प्रताप प्रतिज्ञा', 'मर्शांक', 'जयपराजय', 'कुमार-देवी', 'पद्मिनी', 'सयुक्ता' इत्यादि हिन्दी-गुजराती नाटकों में वीररस की सृष्टि की गई है। इस समानता के साथ यह भी देखा जाता है कि अधिकांश नाटकों में वीररसाश्रित प्रधान घटनाओं के साथ साथ प्रणयाश्रित शृंगारप्रधान गौण प्रसंग भी निरूपित हुए हैं जो या तो प्रेमी प्रेमिकाओं की संयोगवस्था के सुखद दृश्यों की सृष्टि करते हैं या विद्योगजन्म वेदना की कष्ट परिस्थिति भक्ति करते हैं। 'मज्जातन्त्र', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'रक्षाबन्धन', 'गणप', 'जय-पराजय' आदि हिन्दी-नाटकों में और 'गुरु गोविन्दसिंह', 'शबिलक' प्रभृति गुजराती नाटकों में इस प्रकार की प्रणय-सम्बन्धी कथाएँ मुख्य घटनाओं के साथ बड़ी स्वाभाविकता और सुश्लिष्टता में गुफित की गई हैं। इनसे नाटकीय वातावरण अधिक आनंदक और सजीव बन गया है। सभी नाटकों में वीररस के साथ वरुण, हास्य, प्रहसन इत्यादि रसों में स एक-दो अन्य रसों का भी पुट मिलता है। इस प्रकार रसपरिपाक की दृष्टि से दोनों भाषाओं के नाटकों में समानता है।

दोनों भाषाओं के वीररसाश्रित चरित्रप्रधान इन ऐतिहासिक नाटकों में अधिकांश नाटक सुखांत हैं। हिन्दी नाटक 'दाहर', 'शत्रु-विजय' और 'देवा' तथा गुजराती नाटक 'पद्मिनी' विपादांत रचनाएँ हैं। इसके अतिरिक्त हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों में एक और समानता दृष्टिगोचर होती है। कुछ नाटकों का अंत सुख और दुःख से समन्वित होता है। प्रसाद के नाटकों की 'सुखांत भावना' प्रायः वैराग्यपूर्ण शान्ति से समन्वित होती है। उनके नाटक न पूर्णतः सुखान्त होते हैं न दुःखान्त। ये नाटक सुखान्त अथवा दुःखान्त न होकर प्रमादांत हैं। इसी प्रकार 'रक्षाबन्धन' में हुमायूँ, 'जय पराजय' में बड, 'गुरु गोविन्दसिंह' में गुरु गोविन्दसिंह, और 'शहशाह भकवरशाह' में भकवर अन्त में सुख या शान्ति के भोवना नहीं बनते। दुःख या विपाद की अन्तर्दाह से बिदग्ध ये प्रमुख पात्र निर्वेदावस्था में हमारे दृष्टिपथ से स्थान करते हैं और नाटकों का अन्त सुखदुःखान्त या



वातावरण के बीच होता है।

‘साहित्यदर्पण-कार’ आचार्य विद्वनाथ ने नाटक की कर्थावस्तु का प्रख्यात होना आवश्यक माना है “नाटकम् ख्यातवृत्तम् स्यात् ।” इस सिद्धान्त का अन्वय, पालन आलोच्य दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक नाटकों में हुआ है। उपलब्ध सभी नाटक इतिहास-प्रसिद्ध पात्रों या प्रसंगों पर आधारित हैं। नाटककारों ने अपने असीमित आदर्श को नाटकीयता प्रदान करने के लिए मूल इतिवृत्त में परिवर्तन एवं परिवर्द्धन अवश्य किया है, किन्तु उन्हें विकृत या सम्भाव्यता-विहीन नहीं बनाया है। हमने पीछे यह बताया है कि १६०० के पूर्व के भारत-कालीन हिन्दी नाटक और नर्मदकालीन गुजराती नाटक यद्यपि भारतीय नाट्यतत्त्वों को आत्मसात् करते हैं, किन्तु उनका ज्यादा भूतब पाश्चात्य रचनापद्धति की ओर है। १६०० के उपरान्त आलोच्य नाटकों में अमर पश्चिमी तत्वों की प्रमुखता बढ़ती जाती है। हिन्दी में भारत-कालीन अन्तर-प्रसाद के नाटक और गुजराती में रणछोडभाई के अन्तर-‘कान्त’ के नाटक इस बचन के ठोस प्रमाण हैं। दोनों नाटककारों की रचना-शैली में पाश्चात्य तत्वों की प्रधानता है। तत्पश्चात् हरिद्विष्य प्रेमी, सेठ गोविन्ददास, उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, जगदीशचन्द्र माथुर आदि-आदि हिन्दी नाटक-रचयिताओं के और कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी, कवि नानालाल, रमणलाल बंसलाल देसाई, कृष्णलाल श्रीधराणी इत्यादि गुजराती नाटककारों के नाटक पाश्चात्य नाट्य-परंपरा का पूर्णतः पालन करते हैं। वस्तुविन्यास, चरित्राकन, सधर्मात्मक परिस्थिति की सृष्टि, अत इत्यादि सभी नाट्यतत्त्व पश्चिम के नाटकों के अनुसार हैं।

बदरीनाथ भट्ट के ‘दुर्गावती’, प्रसाद के ‘राज्यश्री’ और ‘विशाल’, प्रेमचन्द के ‘कर्मला’ वगैरह नाटक वस्तुविन्यास की दृष्टि से समीचीन और सुचारु नहीं हैं। सगठन-सौष्ठव का इनमें अभाव है। इन नाटकों की घटनाएँ विग्रहीत हैं। यही स्थिति गुजराती के प्रायः नाटककार रणछोडभाई उदयराम के नाटक ‘वेरनो वासे वड्यो वारसो’ की है। तदनन्तर प्रसाद के नाटकों और ‘कान्त’ के दो नाटकों में नाट्यशिल्प का विकसित रूप दृष्टिगत होता है। यद्यपि हिन्दी में जयशंकर प्रसाद के नाटकों की भाँति गुजराती में इस धारा के उत्तम सांस्कृतिक-ऐतिहासिक नाटकों का सृजन कर किसी भी नाटककार ने अपनी उच्च कोटि की नाट्यात्मक प्रतिभा का परिचय नहीं दिया है, फिर भी मुंशीजी के ‘ध्रुवस्वामिनी देवी’ और रसिकलाल छोटालाल परीश का ‘शबिलक’—ये दो कृतियाँ वस्तुविन्यास तथा चरित्र-चित्रण की दृष्टि में श्रेष्ठ हैं। इसी प्रकार जगदीशचन्द्र माथुर का ‘कोणार्क’ और वेनीपुरी का ‘अम्बरपाली’ नाटक हिन्दी में नाट्यकला के उत्तम नमूने पेश करता है। १६०० के पूर्व के नाटकों की विवेचना करते समय यह सचेत किया गया है कि ‘महाराणा प्रताप’ पर गुजराती में गणपतराय भट्ट ने और हिन्दी में राधाकृष्णदास ने अपने-अपने नाटक लिखे हैं। तदनन्तर जगन्नाथप्रसाद ‘मिलिन्द’ का ‘प्रताप-प्रतिज्ञा’ नाटक इस विषय का श्रेष्ठ नाटक है। गुजराती में मोक्ष व्यावसायिक रंगमंचीय नाटकों में प्रताप-चरित्र अति हृद्य है। परन्तु उनका साहित्यिक-मूल्य नगण्य है। १६०० के पश्चात् ‘ध्रुवस्वामिनी’ के ऐतिहासिक वृत्त में दोनों भाषाओं के श्रेष्ठ नाटककारों—कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी और जयशंकर प्रसाद—को नाट्यरचना की ओर प्रवृत्त किया। दोनों लेखकों के ध्रुवस्वामिनी विषयक नाटकों की तुलनात्मक समीक्षा पूर्ववर्ती पृष्ठों में प्रस्तुत की जा चुकी है। इसके अनिश्चित मेवाड कृष्णानुमारी से सम्बन्धित कवि नर्मद ने गुजराती में और हरिद्विष्य प्रेमी ने ।

शीर्षक से हिन्दी में नाट्यरचना की। 'अशोक' की महानता से प्रभावित होकर लक्ष्मी-नारायण, मिश्र<sup>१</sup>, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार<sup>२</sup>, दत्तारथ श्रोका<sup>३</sup> और रासत्रिहारी लाल<sup>४</sup> ने हिन्दी में नाटक लिखे हैं। गुजराती में कवि नालाल ने 'सयमित्रा' नाटक में अशोक के ही प्रारंभ और उत्कृष्ट चरित्र का निरूपण किया है। इसी प्रकार विषयवस्तु की दृष्टि से कवि नानालाल की 'श्री हर्षदेव' नामक नाट्यकृति और सैठ गोविन्ददास के 'हर्ष' नाटक में ममानता है। राजस्थान की महाराणी पद्मिनी के चरित्र ने गुजराती के सुप्रसिद्ध कवि कृष्णलाल श्रीधराणी और द्विजेंद्र बाबू के बंगला-नाटकों के अत्यन्त सफल हिन्दी अनुवादक रूपनारायण पांडेय को प्रेरित और प्रभावित किया है। इसी के फलस्वरूप दोनों नाटककारों के पद्मिनी-सम्बन्धी नाटक उपलब्ध होने हैं। जहाँ हिन्दी में चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, शिवाजी, महर्षि चाणक्य, महात्मा ईसा इत्यादि महान् पुरुषों के चरित्रों को नाटकीय रूप दिया गया है, वहाँ गुजराती में गुरु गोविन्दसिंह, जहाँगीर, अकबर, शविलक इत्यादि की नाट्यमृष्टि में नायकत्व प्रदान किया गया है। विषय-साम्य न होते हुए भी दोनों भाषाओं के उक्त मुख्य पात्रों में चारित्रिक विशेषताएँ विस्तृत एक-ही नजर आती हैं। गुरु गोविन्दसिंह और शिवाजी दोनों शूरता, वीरता, देशभक्ति, साम्प्रदायिक समभावना, उदारता आदि उच्च गुणों से विभूषित हैं। चन्द्रगुप्त और स्कन्दगुप्त की भाँति शविलक भी रोशनी में हैं। इन उज्ज्वल पात्रों के धराया दोनों भाषाओं के नाटकों के खलपात्रों की चरित्रगत विशेषताएँ समान हैं। औरंगजेब का क्रूर-कठोर व्यक्तित्व 'प्रतिज्ञा', 'शिवासाधना', 'स्वप्नभग' और 'गुरु गोविन्दसिंह' में उभर आया है। 'पद्मिनी' का अलाउद्दीन, 'शविलक' का भरत रोहतक, 'स्कन्दगुप्त' का भट्टारक, 'जय-पराजय' का रणमल और 'कौणार्क' का राजराज—इन सभी प्रतिनायकों में अमृत तत्वों का समान रूप से समावेश हुआ है। दोनों भाषाओं के ऐतिहासिक नाटकों की अमर सृष्टि है इनके नारी-पात्र। नारी-जीवन के अन्तर्लोक की सुन्दरता और समृद्धि का मनोहर प्रकाशन हिन्दी-गुजराती के इन नाटकों में हुआ है। नारी समर्पण की देवी है। वह प्रेम की पुजारि है। नारी अपने आंतरिक आलोक से सृष्टि को सुप्रमायुक्त और सौन्दर्यपूर्ण बनाती है। नारी प्रबला नहीं है, वह सबला भी है। अक्सर आने पर वह अपने प्राणों की भी बाजी लगा देती है। इस सत्य का साक्षात्कार हमें 'स्कन्दगुप्त' की देवसेना, 'जय पराजय' की भारमलौ, 'रक्षावधन' की श्यामा, 'अम्बपाली' की अम्बपाली, 'पद्मिनी' की 'पद्मिनी' और 'शविलक' की मदनिका एवं वनतसेना में होता है। ये सब नारी-जीवन की उज्ज्वलता तथा दिव्यता का प्रकाशन करती हैं। इसी श्रेणी के अन्य नारी पात्रों में राज्यश्री (राज्यश्री), महिला (अज्ञातशत्रु), असफा (चन्द्रगुप्त), कर्मवती (रक्षावन्धन), पन्ना (राजमुकुट), सरस्वती (शकविजय), नूरजहाँ (जहाँगीर नूरजहाँ), अनूपकुँवर (गुरु गोविन्दसिंह), कुमारदेवी (कुमारदेवी), ध्रुवस्वामिनी (हिन्दी और गुजराती दोनों नाटकों की) गणना-पात्र हैं। नाटककारों ने इस नारी सृष्टि में पर्याप्त वैविध्य एवं वैभिन्न का परिचय दिया है। १६०० के पञ्चाद रचे गये दोनों भाषाओं के समस्त नाटकों के पात्रों के विषय में भी यह आसानी से कहा जा

१. 'अशोक' (१६२७)

२. 'अशोक' (१६३५)

३. 'प्रियदर्शी सम्राट अशोक',

४. 'अशोक-विषयक नाटक', १६३५

सकता है कि इनका आधुनिक दृष्टि से मनोविश्लेषण हुआ है और लेखकों ने इनके अंतर्द्वन्द्व के प्रकाशन में पूरा ध्यान रखा है।

पिछले पृष्ठों में यह निर्देश किया जा चुका है कि दोनों भाषाओं के प्रारम्भिक नाटक संस्कृत नाट्य-रचना से प्रभावित रहे हैं। संस्कृत नाटकों के नाट्य, सूत्रधार, प्रस्तावना, अवावतार, विदूषक, भरतवाक्य, रसनिष्पत्ति इत्यादि नाट्यांग उनके मूल रूप में १६०० के बाद के नाटककारों ने ग्रहण नहीं किये हैं। नवीन शैली और शिल्प के सुष्ठु रूप का आविष्कार करने के लिए बीसवीं सदी के दोनों भाषाओं के नाट्य-लेखकों ने उपर्युक्त संस्कृत रूपों का आर्थिक रूप में उपयोग किया है और उसी के साथ पाश्चात्य रचनात्मक या अधिकांश आधार लिया है। भारतेन्दु नर्मद युग के अनंतर जो हिन्दी-गुजराती नाटक उपलब्ध होते हैं, उनकी शैली और स्वरूप में भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य-रचना-विधान का अद्भुत सामंजस्य पाया जाता है। प्रसाद के सभी नाटक हिन्दी में इस बंधन को प्रमाणित करते हैं। गुजराती में 'शविलक' नाटक का प्रारम्भ नाट्य और प्रस्तावना से होता है। उसमें द्वन्द्वमूलक परिस्थिति, घातप्रत्याघातमय विषयवस्तु और सधर्ममय पात्रसृष्टि पश्चिमी नाटकों के अनुसार है। इस प्रकार की सुंदर समन्वयात्मक शैली हिन्दी 'कोणार्क' में भी पाई जाती है। बीसवीं सदी के दोनों भाषाओं के कई नाटक शेक्सपीयर की दुःखान्तकवियों (Tragedies) से प्रभावित हैं। 'अज्ञानशत्रु', 'स्वन्दगुप्त', 'ध्रुवस्वामिनी', 'अशोक', 'चन्द्रगुप्त', 'जयपराजय', 'कुलीनता', 'वत्सराज' इत्यादि हिन्दी नाटकों और 'रोमन स्वराज्य', 'गुरु गोविन्दसिंह', 'जहाँगीर-तूरजहाँ', 'शाहानशाह अकबरशाह', 'पद्मिनी', 'शविलक' प्रभृति गुजराती नाटकों पर शेक्सपीयर के दुःखान्त नाटकों की छाया स्पष्टतः परिलक्षित होती है। इन ऐतिहासिक नाटकों के पद्यप्र, सधर्म, युद्ध, वन, आत्महत्याएँ, हिंसा वर्णरह यूनानी या शेक्सपीयर के नाटकों का तात्पर्य वातावरण प्रस्तुत करते हैं। आलोच्य हिन्दी-गुजराती नाटकों में शेक्सपीयर के नाटकों की भाँति भय, आनन्द और विषाद से समिश्रित कथन वातावरण की सृष्टि करने के निमित्त 'वही कापालिक', 'वही पुजारी' और 'कहीं ब्राह्मण' के द्वारा अमंगल की भविष्यवाणी करवाई गई है और 'कहीं परावृत्त तत्वों' (Supernatural elements) का भी उपयोग किया गया है।

हिन्दी-गुजराती के अधिकांश ऐतिहासिक नाटकों के कथानक अंकों के साथ दृश्यों में भी विभाजित हैं। स्वगतों और गीतों का भी उनमें समावेश हुआ है। किन्तु हिन्दी की विविध कृति 'कोणार्क' में तो स्वगतों, गीतों, नारीपात्रों और दृश्यों का प्रयोग नहीं हुआ है, फिर भी वह एक अत्यन्त सफल रचना है। 'अशोक', 'चन्द्रगुप्त', 'पूर्व की घोर', 'अज्ञातशत्रु' आदि हिन्दी के और 'जहाँगीर-तूरजहाँ', 'शाहशाह अकबरशाह', 'सयुक्ता', 'कुमारदेवी' इत्यादि गुजराती के नाटकों में अनावश्यक दृश्यों का समावेश किया गया है। यही नहीं, भावस्मिक घटनाओं या पात्रों का अवतरण कर चमत्कारिता और कौतूहल की सृष्टि करने का भी

१. अशोक नाटक—न. प्रगुप्त विद्यालयाकार

२. रेखा — " " "

३. (अ) जयपराजय नाटक—अशोक (आ) ध्रुवस्वामिनी प्रसाद

४. (अ) महारमा ईसा—उम्र (आ) ध्रुवस्वामिनी—प्रसाद

(इ) गुरु गोविन्दसिंह—'कान्त'

(ई) शाहानशाह अकबरशाह—कवि नानालाल

उनमें प्रयत्न किया गया है। ये प्रयत्न पुरानी व्यावसायिक नाटक कपनियों के नाटकों की युक्तियों का स्मरण कराते हैं। 'दुर्गावती', 'महात्मा ईसा', 'राज्यश्री', 'राजमुकुट', 'अन पुर का छिद्र', 'दाहर', पूर्व की ओर', इत्यादि हिन्दी नाटकों में जो लग्न स्वगतो, पद्यबद्ध सवादो, अनावश्यक, गीतो, गजलो वगैरह का दर्शन होता है, वह स्पष्टतः पारसी रंगमंच का ही प्रभाव है। इसी तरह गुजराती के 'रोमन स्वराज्य' और 'मयुक्ता पर पेशेवर नाटक कपनियों के नाटकों की शैली का प्रभाव स्पष्ट है। उत्तम गुजराती नाटक 'शविलक' के पद्यात्मक सवादो और वाच्यमय उक्तियों की रचना 'भवाई या 'रंगभूमि' की दृष्टि-समझ रखकर की गई है। 'कोणार्क', 'महात्मा ईसा', 'प्रताप प्रतिज्ञा', 'जयपराजय', 'रक्षावधन', 'राजमुकुट' इत्यादि हिन्दी नाटक तथा 'शविलक', 'रोमन साम्राज्य', 'गुरु गोविन्दसिंह', 'सयुक्ता', 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' इत्यादि गुजराती नाटक आपसी तुल्य खेले जा सकते हैं। 'देवा', 'मशोक' (चन्द्रगुप्त विद्यालकार) और 'मशोक' (सेठ गोविन्ददास) रजनपट के अधिक अनुकूल हैं। इस प्रकार का कोई नाटक गुजराती के इन ऐतिहासिक नाटकों में नहीं है। कवि नानालाल और कवि प्रसाद के सभी नाटक अनभिनेय हैं। दोनों में कवित्व का प्राधिक्य है और गहन चिंतन व शोक से नाट्य-तत्त्व दब गए हैं। प्रसाद के नाटकों की भाषा सस्कृतनिष्ठ और शैली काव्यात्मक है तो नानालाल के 'डोलन शैली' के नाटक भाषाधिक्य तथा कल्पना-तिरेक के कारण वास्तविकता से दूर हैं। दोनों महान् कवियों के नाटकों में भौतिकवाय के उत्तम तत्वों से विभूषित मधुर गीतों का समावेश हुआ है।

ऐतिहासिक नाटकों में ऐतिहासिक वातावरण की सम्यक् सृष्टि के लिए रीति-रिवाज, वेशभूषा, वातालाप, भाषा-शैली इत्यादि का ऐतिहासिक इतिवृत्तों और चरित्रों के अनुरूप होना आवश्यक है। हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के इन सभी नाटकों में समान रूप से ऐतिहासिक वातावरण का निर्वाह हुआ है। बीड, मौर्य और गुप्तकालीन 'मज्जावस्तु', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'मशोक', 'हर्ष', 'सचमिश्रा', 'श्रीहर्षदेव', 'शविलक' इत्यादि नाटकों में पत्रानुरूप सस्कृतमय सवादों की रचना की गई है। इससे प्राचीन सांस्कृतिक वातावरण की गरिमा तथा गंभीरता का सम्यक् निर्वाह हो सका है। मुस्लिम और मुगलयुगीन नाटकों में हिन्दू पात्रों की भाषा का भुकाव सस्कृत की ओर रहता है और मुसलमान पात्र उर्दू भाषा का प्रयोग करते हैं। इससे नाटकों में अधिक स्वाभाविकता आ पाई है। 'शाहनवाह अकबरशाह', 'जहाँगीर-नूरजहान', 'गुरु गोविन्दसिंह', 'प्रतापप्रतिज्ञा', 'रक्षावधन', 'स्वप्न-भग', 'जयपराजय' वगैरह कई नाटक इस कथन की पुष्टि करते हैं। बीररस से सम्बन्धित इन ऐतिहासिक नाटकों के सवाद अोजपूर्ण और प्रभावोत्पादक हैं।

अन्त में यह निर्देश करना असंगत न होगा कि हिन्दी का 'कोणार्क' और गुजराती का 'शविलक' ये दो ऐतिहासिक नाटक वस्तुविन्यास, चरित्राकन, समस्या निरूपण, सवाद-योजना, भाषाशैली आदि सभी दृष्टियों से उत्कृष्ट हैं। हिन्दी के जयशंकर प्रसाद की इस धारा के नाट्य गृजन में अग्रप्रतिम कारयित्री प्रतिभा प्रगट हुई है। यह विशेषतः उल्लेखनीय है। कवि नानालाल के कवित्वपूर्ण भावनाटक भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं। कुल मिलाकर यह निश्चय-पूर्वक कहा जा सकता है कि दोनों भाषाओं के ये ऐतिहासिक नाटक हमारी राष्ट्रीयता के निर्वाहक हैं।

## आठवाँ अध्याय सामाजिक नाटक

इस प्रबंध के प्रारम्भिक पृष्ठों में यह निर्देश किया जा चुका है कि आधुनिक नाटक के उद्भव और विकास में किस प्रकार पाश्चात्य संस्कृति और साहित्य ने प्रेरणा दी। अंग्रेजी शिक्षा और संस्कार के कारण देश में सुधारवादी भावना जागी। उसे ब्रह्मसमाज, प्रार्थना समाज, आर्य समाज इत्यादि के सांस्कृतिक-सामाजिक आंदोलनों ने प्रथम प्रदान किया। फलतः भारतेन्दु-नर्मद-युग में सामाजिक सुधार और सांस्कृतिक नव जागरण की चेतना सर्वत्र दृष्टिगत होने लगी। तत्कालीन हिन्दी गुजराती दोनों भाषाओं के नाटकों में इसी जागृति के लक्षण उपलब्ध हैं। इनमें नाटककार समाज की रूढ़ियों और परंपराओं का आकलन और विवेचन करता है, उनके गुण-दोषों का निदर्शन कर उनका समाधान प्रस्तुत करने का प्रयत्न करता है। उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध के यूरोपीय सामाजिक समस्या-नाटकों (Social problem plays) की भांति हमारे नाटकों में भी सामाजिक यथार्थ को प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति पायी जाती है। परन्तु इनका नाट्य स्वरूप अपरिपक्व और शैली-शिल्प प्रारम्भिक प्रयोगावस्था का है। इन नाटकों में बाल-विवाह, अनमेल विवाह, विधवा-विवाह, मद्यपान, वैश्यागमन, पारिवारिक कलह, सामाजिक कुरीतियाँ वगैरह अनेक सामाजिक प्रश्नों को नाट्य विषय बनाया गया है। इस लोकोन्मुखी प्रवृत्ति में नाटककारों की समाज-सुधार और जनोत्कर्ष की कल्याणकारी भावना निहित है। वे समाज को सभी प्रकार की विषमताओं और विकृतियों से विमुक्त स्कारी और सुंदर देयना चाहते हैं। अपने इस अभीष्ट की मिट्टि के लिए इन लेखकों ने साधारण वर्ग के सामाजिक नाटकों के प्रतिस्ठितन समस्यामूलक नाटक, व्यंग्यात्मक नाटक, प्रहसन इत्यादि का भी प्रणयन किया है। यहाँ हिन्दी गुजराती के उन सामाजिक नाटकों का विवेचन प्रस्तुत किया जायगा जिनमें समाज-गत एवम् व्यक्तिगत समस्याओं का तथा प्रगतिशील सामाजिक चेतना का चित्रण हुआ है।

### १९०० से पूर्व

#### हिन्दी सामाजिक नाटक

हिन्दी के पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों की तरह सामाजिक नाटकों के प्रवर्तक भी भारतेन्दु यात्रु हरिश्चंद्र हैं। इनके सामाजिक विषयों से सम्बन्धित तीन नाटक उपलब्ध होते हैं। 'विद्यासुन्दर' (१८६६) बंदिकी हिंसा हिंसा न भवति' (१८७३) और 'प्रेमयोगिनी' (१८७५)। इन नाटकों में भारतेन्दु की सज्जनात्मक प्रतिभा का दर्शन होता है।

#### विद्यासुन्दर

इस प्रेम-नाटक की मौलिकता के विषय में हिन्दी विद्वानों में बड़ा मतभेद है। ॥

रामचन्द्र शुक्ल इसे अनुवाद मानते हैं<sup>१</sup> डॉ० सोमनाथ गुप्ते का मानना है कि यह रूपान्तरित है,<sup>२</sup> और डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्य ने इसे छायानुवाद माना है।<sup>३</sup> भारतेन्दु स्वयं 'विद्यासुंदर' को अनुवाद नहीं, बरन् छायानुवाद मानते हैं।<sup>४</sup> बंगला के नाटककार महाराजा यतीन्द्र मोहन ठाकुर ने प्रसिद्ध कवि भारनचन्द्र राय के 'विद्यासुंदर' काव्य के आधार पर इस नाटक की रचना की। यह कलकत्ता में विद्यासुंदर यात्रा मंडली द्वारा अनेक बार अभिनीत होना रहा। 'संभवतः भारतेन्दु जी कलकत्ते में इस नाटक का अभिनय देखकर इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने हिन्दी में यह नाटक लिख डाला।'<sup>५</sup> यह नाटक छठारह वर्ष के किशोर भारतेन्दु की पहली रचना है। इसमें विद्या और सुंदर के प्रेम और गार्ध्व विवाह की रोचक कथा प्रकित है। विद्या-सम्बन्धी सामाजिक समस्या को प्रस्तुत करने वाला यह हिन्दी का सर्वप्रथम रूपान्तरित नाटक है। इसमें हीरा मालिन परंपरागत हिन्दू विवाह का समर्थन करती है और विद्या लड़के-लड़की की स्वतंत्रतापूर्वक जीवन-साथी की पसंदगी की नई विचारधारा का प्रतिपादन करती है। इस प्रकार विद्या-सम्बन्धी सामाजिक प्रश्न का मूलपात भारतेन्दु ने इस नाटक द्वारा हिन्दी में होता है। प्रेम-विषयक इस नाटक का अनुकरण कर आगे हिन्दी में कई नाटक लिखे गये। यथा—विन्ध्येश्वरी प्रसाद त्रिपाठी का 'मिथिलेश कुमारी' (१८८८), जगन्मोहन मल्ल का 'रति कुसुमायुध' (१८८५), यशर प्रसाद का 'मालती वसंत' (१८९९) आदि। भारतेन्दु के इस प्रथम अपरिपक्व नाटक में वस्तु-सबलता, चरित्राकान्त, भाषा आदि के दोष हैं। पर प्रारम्भिक रचना में प्रौढ़ता की आभा रमना सगत नहीं। तीन और विभिन्न गम्भीर (हृदय) में विभाजित इस नाटक में प्रस्तावना, नावी, सूत्रधार इत्यादि का लोप है। इस विषय में हम पर बंगला और अंग्रेजी नाटकों का प्रभाव है। नाटक में कौतूहलवर्द्धक प्रसंगों के प्रयोग में पारसी रंगमंचीय नाटकों की परिपाटी के निर्वाह की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। शृंगार-रसायिन इस सुखान्त नाटक का हिन्दी नाट्य-साहित्य में ऐतिहासिक मूल्य है।

### ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’

भारतेन्दु का यह नाटक हिन्दी का पहला मौखिक सामाजिक नाटक है। मद्यपान और मासाहार का विरोध करने के लिए व्यंग्य और विनोदपूर्ण शैली में प्रस्तुत नाटक की रचना हुई है। इस सामाजिक प्रहसन में कल्पित वृत्त का आधार लिया गया है। इसके नायक महाराजा गृधराज हैं जो मासभक्षी हैं। सूत्रधार द्वारा मासलीला-विषयक अभिनय करने के प्रस्ताव के साथ कथानक का प्रारम्भ होता है। राजा, मंत्री आदि मास भक्षण की शास्त्र-सम्मत मानते हैं। उनके द्वारा शराब और व्यभिचार का भी सुलभ समर्थन होता है। तदनंतर एक समाज सुधारक बगुली विधवा-विवाह का प्रचार करता है। धूर्तराज गडकी-दास ढोंगी वैष्णव है जो कुकर्मरत है। मद्यपान से उन्मत्त राजपुरोहित चरित्रघट है।

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, ८ वीं सं०, पृ० ४६१

२. हिन्दी-नाटक साहित्य का इतिहास, चतुर्थ सं०, पृ० ३१

३. आधुनिक हिन्दी साहित्य, दि० सं०, पृ० २३१

४. 'विद्यासुंदर' नाटक का उपक्रम \* दि० सं० पृ० १

नोट.—इसका प्रथम-संस्करण अप्राप्य है।

५. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास : डॉ० दशरथ शर्मा, पृ० १८७

नाटक में कमिटी द्वारा मद्य निषेध का प्रस्ताव करने की बात चलती है। सुधार के पक्ष-विपक्ष में हास्य व्यंग्ययुक्त विवाद के पश्चात् अंत में यमराज के दरबार में गृद्धराज पुरोहित और गडकीदास दण्ड पाते हैं और सज्जनों को कैलासवास मिलता है। इस प्रकार काव्योचित न्याय (Poetic justice) का निर्वाह कर यह नाटक समाप्त होता है। भारतेन्दु ने अपनी सुधारवादी भावना को इसमें नाटकीय रूप दिया है। इसकी रचना पद्धति संस्कृत नाट्यानुवर्तिनी है। इसमें नाट्य, सूत्रधार, विदूषक, प्रस्तावना, भरतवाक्य आदि समाविष्ट हैं। यह हिन्दी का पहला प्रहसन है। इसमें बड़े मीठे, हास्यपूर्ण संवादों द्वारा भ्रष्टाचार पर व्यंग्य किया गया है। यह नाट्यकला की दृष्टि से उत्तम कृति नहीं है।

### ‘प्रेमयोगिनी’

भारतेन्दु की चार दृश्यों वाली यह रचना अपूर्ण है। इसके उपसंघ चार गर्भान्त (दृश्य) में काशी के सामाजिक और धार्मिक जीवन के कृष्णपक्ष का यथार्थ चित्रण है। इसमें न कथा का सारलस्य है और न शीर्षक की सार्थकता है। पड़ो, गुडो, दर्लालो और पड़ितो के वार्पकलापो का जो चित्र इस कृति में मिलता है वह हिन्दू समाज की पत्तनोन्मुख प्रवृत्ति का परिचायक है। विविध बोलियों के अस्वाभाविक मिश्रण वाली संस्कृत शैली की यह अपूर्ण नाटिका भारतेन्दु की प्रतिभा के अनुरूप नहीं है।

### ‘जैसा काम, वैसा परिणाम’ १८७७

भारतेन्दु-काल के सफल प्रहसन-लेखक बालकृष्ण भट्ट के इस प्रहसन में विसर्वाधी दाम्पत्य जीवन का निरूपण किया गया है। मालती का पति रसिकलाल वेश्यागामी और शराबी है। वह पतिव्रता मालती की अवहेलना कर दुर्व्यसनों में अपने धन का अपव्यय करता है। धन समाप्त होने पर रसिकलाल को उसकी प्रिय वेश्या मोहिनी अपमानित कर अपने घर से बाहर कर देती है। इधर मालती पति को सुधारने के लिए एक युक्ति रचती है। रात्रि को रसिकलाल के लौटने के समय अपनी दासी को पुरुष का वेश पहनाकर वह उसके साथ प्रेमाभिनय करती है। इसे देखकर रसिकलाल रोषोन्मत्त हो जाता है। तब मालती अपनी सच्ची बेइनामी बतलाकर रहस्योद्घाटन करती है। इससे रसिकलाल का हृदय परिवर्तन होता है। इस प्रकार इस नाटक में मंदिरापापन और वेश्यागमन के दुष्परिणाम को दिखाया गया है और एक पत्नीव्रत के आदर्श की प्रस्थापना की गई है। इस काल का यह एक उत्कृष्ट प्रहसन है जिसमें हास्य और व्यंग्य द्वारा लेखक ने सामाजिक समस्या का नाट्योचित ढंग से निरूपण किया है। मालती का चरित्र इसमें आकर्षक है। वह पतिपरायण, सहनशील तथा सच्चरित्र हिन्दू पत्नी है। रसिकलाल तो सचमुच ‘रसिक’ जीव है। वह ‘जैसा काम, वैसा परिणाम’ शीर्षक को सार्थक करता है। इस नाटक में पर्दा प्रथा, बालविवाह, अशिक्षित स्त्री समाज आदि पर भी व्यंग्य किया गया है। प्राचीन परंपरा के इस नाटक में भट्ट जी न पड़ो, बोली, राजभाषा, अंग्रेजी आदि विभिन्न भाषाओं के शब्दों का अच्छा मिश्रण किया है जिससे संवादों में जान आ गई है।

### ‘दु खिनी बाला’ रूपक (१८८०)

राधाकृष्णदास-वृत्त इस नाटिका में विधवा और बहम के प्रश्न का निरूपण किया

गया है। दा लडकी हैं एक लडका सुंदर और सस्कारी है दूसरा बुरा और असस्कारी। सुंदर सुशील लडकी सरला की जन्मपत्नी दूसरे बुरा और असस्कारी लडके से मिलती है। अतः उससे साथ सरला का विवाह हो जाता है। किन्तु जन्मपत्नी के अच्छी तरह मिलने के बावजूद उस लडके की मृत्यु हो जाती है। लडकी बालविधवा हो जाती है और जीवन की वेदनाएँ असह्य होने पर वह अंत में विषपान कर आत्महत्या कर लेती है। इस प्रकार यह लघु रूपक दुःखान्त बनता है। राधाकृष्ण दास ने इस रचना में जन्मपत्नी पर अंध-विश्वास, बाल-विवाह, तथा विधवा-जीवन—इन तीन सामाजिक प्रश्नों को एक साथ लिया है। इस कृति का प्रारम्भिक नाम 'विधवा-विवाह' नाटक था। यह उसका परिवर्तित भादर्शवादी सुधारमूलक रूप है। इसमें गम्भीरों के स्थान पर प्रवेशों का प्रयोग हुआ है। यह सामान्य कोटि की नाटिका है।

### ‘कलिकौतुक’ रूपक (१८८६)

प्रतापनारायण मिश्र ने देश की सामाजिक दशा का वास्तववादी चित्र इस रूपक में प्रस्तुत किया है। कलियुग के प्रभाव से पति-पत्नी दोनों लम्पट बन जाते हैं। पति विशोरी-दास रासलीला देखने के बहाने रात्रि को यही दर सड़क से बाहर रहता है और कुकर्म करता है। दूसरे उसकी पत्नी श्यामा भी दूसरे पुरुष रसिकविहारी के साथ मीज करती है। श्यामा की मछी चपा भी महा दुराचारिणी है। नाटककार ने हमारे सड़े हुए पारिवारिक जीवन की विवृतियों का अंकन कर उसे सुधारने को इंगित किया है। यह निम्न स्तर का नाटक है और अस्वीलताओं से भरा हुआ है।

इस धारा में देशकीनदन त्रिपाठी के दो नाटक विशेष उल्लेखनीय हैं। ‘बाल विवाह’ नाटक (१८९१) बाल लज्ज की समस्या प्रस्तुत करता है और ‘प्रचंड मोरक्षक’ (१८८१) का सम्बन्ध गोवध और गोरक्षा के प्रश्न से है। त्रिपाठी जी ने प्रहसन भी लिखे हैं। उनमें से ‘रक्षाघन’ में मदिरापान और वेश्यामयन ‘जय नारसिंहकी’ में अंधविश्वास, ‘स्त्री-चरित्र’ में लम्पट स्त्री का चरित्र और ‘वेण्याविलास’ में वेश्या के कुकृत्य विस्तार्य हैं।

भारतेन्दुकाशीन अन्य सभी नाटककारों का ध्यान सामाजिक समस्याओं की ओर गया है। परन्तु उनके नाटक कलात्मक दृष्टि में अत्यंत साधारण हैं और उनका कोई नाटकीय महत्त्व नहीं है। फलतः उनमें से कुछ नाटककारों की कृतियों का उल्लेख ही पर्याप्त है। काशीनाथ खत्री-कृत ‘बाल विधवा सताप’ (१८८१), तोताराम कृत ‘विवाह विडम्वन’ (१८८६), गोपालदास गहमरी कृत ‘विद्या विनोद’ (१८९२) और राधाचरण गोस्वामी कृत ‘बूढ़े मुँह मुँहासे’ (१८८७) में बाल-विवाह, बाल विधवा, वृद्ध विवाह, अनमेल विवाह इत्यादि विवाह सम्बन्धी विविध सामाजिक समस्याओं को स्थान प्राप्त हुआ है। विशोरीलाल गोस्वामी का ‘चौपट-चपेट’ (१८९१) पतिपरायण नारी का आदर्श प्रत्यक्ष करता है। गायो का वध रोकने के निमित्त १८८२ में ‘गोमकर’ नाम से प्रतापनारायण मिश्र और अश्विकादत्त व्यास ने नाटक लिखे।

इन प्रारम्भिक सामान्य चला के नाटकों में न वस्तुसंगठन का समीचीन रूप दृष्टिगत होता है और न चरित्राका में कोशल ही। इनमें सामाजिक चेतना उभर कर सामने जरूर



भाई है, पर पारसी रंगमंचीय नाटकों की तरह स्थूल, अतिष्ट हास्य, असंगत संवाद और अनावश्यक गीतों का सम्मिश्रण होने के कारण इनका साहित्यिक मूल्य अधिक नहीं है। किन्तु यदि हम तत्कालीन साहित्यिक स्थिति की दृष्टि-समझ रखें तो इन सभी रचनाओं का ऐतिहासिक मूल्य आँका जा सकता है। इनमें से कई नाटक पूरी तरह अभिनेय भी हैं। उदाहरणार्थ 'जयनारायण' 'कलिकौतुक' रूपक, 'गोसवर नाटक' आदि।<sup>१</sup> ये नाटक रीली की दृष्टि से भारतेन्दु की समन्वयवादी नाट्य शैली का अनुसरण करते हैं जिसमें भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-नृत्यों का सामंजस्य हुआ है। नाट्य, प्रस्तावना और भरतवाक्य के साथ भर और गर्भाक्ष (दृश्य) की योजना भी अधिकांश नाटकों में मिलती है। गद्य-पद्य मिश्रित संवाद और स्वगतों की इनमें भरमार है। इन नाटकों के कतिपय पात्रों से उनके प्रदेश, वर्ण या वर्ग की बोलियों का उपयोग करवाया है। इससे कहीं तों स्वाभाविकता आई है और कहीं क्लिष्टता और कृत्रिमता का भी अनुभव होता है। इस काल के अधिकांश प्रहसन उत्कृष्ट कोटि की हाम्योत्पत्ति नहीं करते। उनमें स्वस्र अतिष्ट एक प्राप्य हास्य की मृष्टि की गई है। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के प्रहसन अवश्य सुरुचि का परिचय देते हैं। इन प्रहसनों में हाम्य-परिहास के साथ-साथ व्यंग्य द्वारा तत्कालीन सामाजिक दूषणों पर प्रहार भी किया गया है। सामान्यतः सभी लेखकों की सुधारवादी दृष्टि रही है। इस धारा के तेजस्वी स्रष्टा और द्रष्टा भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का इस युग के सभी लेखकों ने अनुसरण किया है।

## गुजराती सामाजिक नाटक

गुजराती साहित्य में नर्मद-दलपत-युग प्रधानतः समाज सुधार की प्रवृत्तियों का युग है। इस समय कई दक्षिणवासी समाज सुधारक पैदा हुए जिन्होंने वनिता-विश्राम 'मनापल्लव', कन्या पाठशालाएँ, दत्तादि सार्वजनिक संस्थाएँ खोली और अनेक मण्डलों तथा साहित्यिक प्रवृत्तियों द्वारा जन जीवन में नई चेतना पैदा की। कवि नर्मद ने स्वयं कोई सामाजिक नाटक नहीं लिखा। किन्तु उनके अनुयायी और सबसे मूनिबसिटी के सबसे पहले गुजराती प्रेज्युएट नगीनदास तुलसीदास मारफतिया ने "गुलाब" नामक एक सामाजिक नाटक लिखा जिसका प्रकाशन ५ अगस्त, १८६२ को हुआ।

### 'गुलाब'

यह गुजराती भाषा का सर्वप्रथम सुंदर मौलिक नाटक है। पुस्तक की प्रस्तावना में लेखक ने यह उल्लेख किया है कि "मैं संस्कृत नहीं जानता, इसलिए संस्कृत नाटकों की रचना-शैली से अनभिज्ञ हूँ। मेरे इस नाटक का रचना-विधान अंग्रेजी पर आधारित है।"<sup>१</sup> वस्तुतः 'गुलाब' नाटक अंग्रेजी नाट्य परंपरा का अनुसरण करता है। इसके पाँचों अंक दृश्यों में विभाजित हैं। प्रारंभ का 'प्रवेशक' अंग्रेजी 'प्रोलोग' का स्मरण कराता है। तीसरे अंक के प्रारंभ में 'कोरस' का प्रयोग किया गया है जिसे नाटककार तो 'मंगलाचरण' कहता है पर वह यूनानी नाटकों के 'कोरस' के समान है। नाटक में शिखरिणी, चार्डूल, अनुष्टुप

<sup>१</sup> दक्षिण 'गुलाब' नाटक की प्रस्तावना—ले० श्री नगीनदास तुलसीदास मारफतिया, दि० आ०, १८५८, पृ० १०

आदि संस्कृत छंदोवाली कई लवी-लवी 'कविताओं' का भी उपयोग हुआ है। श्री चंद्रवदन महेता का कथन है कि इस पूर्व-रचना पर अंग्रेजी या लैटिन का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है।<sup>१</sup> इसका प्रारम्भिक 'भगलाचरण' संस्कृत नाटक का नादोपाठ ही है। नाटक के नायक भोगीलाल और नायिका गुलाब व प्रणय-प्रसंग का शृंगारिक चित्रण बानिदाम की शाकुन्तलीय प्रणय-भावना का स्मरण कराता है और इन बातों के कारण इस नाटक पर संस्कृत नाटक का प्रभाव मिट्ट किया जा सकता है। परन्तु 'गुलाब' का वस्तु-विन्यास तथा चरित्र चित्रण तो पाश्चात्य नाट्यानुवर्ती है। इस प्रकार गुजराती का यह पहला सफल हेतु-लक्षी यभीर नाटक भारतीय और पाश्चात्य दोनों नाट्य रचना विधियों का सफल सामंजस्य करता है।

नाटक की विषय वस्तु दो भागों में विभक्त है। प्रारम्भिक दो अंकों में सरकारी दफ्तरो की रिश्तरखोरी के खिलाफ आधुनिक अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त नायक भोगीलाल की विद्रोहारमक सुधारवादी भावना का निरूपण हुआ है। तदनंतर अंतिम तीन अंक भोगीलाल और गुलाब व प्रेम और अंतर्जातीय लग्न से सम्बन्धित है। इस दृष्टि से भी यह नाटक नये युग की नयी चेतना का उन्मेष करने वाला पहला गुजराती नाटक है। नाट्यकार ने कृति के दोनों विषयों को सम्यक् रीति से सुस्पष्टनित नहीं किया है, फलतः पूर्वाह्न के दो अंक और उत्तराह्न के तीन अंक सुमकलिन और सुप्रसिद्ध नहीं हैं। ऐसा प्रतीत होता है मानो दो नाटकों को एक ही में समाविष्ट किया है और भोगीलाल का पात्र दोनों को जोड़ने वाली कड़ी है। जिस गुलाब नायिका पर नाटक का नामाभिधान हुआ है वह नाटक के उत्तराह्न (अंक ३ प्रवेश २) में आती है। पूर्वाह्न से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। यह असंगत और अयोग्य है। इसमें स्थान और काल की अविधि की भी चिंता नहीं की गई है। दोनों नाट्य घटनाओं के बीच पंद्रह वर्ष की दीर्घ अवधि है। इससे अचिंत्य का ह्रास होता है। कथा-विक्रम में भी काफी क्षीयलता है।

नायक भोगीलाल के पात्र को छोड़कर शेष सभी पात्रों का चरित्र चित्रण अधूरा और अस्पष्ट है। परन्तु लेखक का प्रयोजन प्रसंगों एवं पात्रों द्वारा नमंदयुगीन सामाजिक सुधार के आवर्षों की प्रस्थापना करना है जिसमें वह पूर्ण रूप से सफल हुआ है। जहाँ तक मापा का प्रश्न है, इसमें शुद्ध गुजराती के साथ ठेठ मराठी बोली भी प्रयुक्त हुई है। इस स्वाभाविक सम्मिश्रण से रचना में जान आ गई है। बीच बीच में अंग्रेजी और पारसी-गुजराती के शब्द-प्रयोगों ने भाषा-सौंदर्य में अभिवृद्धि की है। यदि रचना काल को दृष्टि-समक्ष रखकर गुजराती सामाजिक जीवन को चित्रित करने वाली इस यथार्थवादी कृति का मूलमानन किया जाय तो निस्संदेह यह एक श्रेष्ठ कृति मिट्ट होगी।

### रणछोडभाई उदयराम के सामाजिक नाटक

रणछोडभाई उदयराम के पूर्व कवि दलपतराम न यूनानी नाट्य-रूपान्तर 'लक्ष्मी' (१८५१) और नगीनदास मारफतिया ने मौलिक सामाजिक नाटक 'गुलाब' (१८६२) का प्रणयन प्रवर्ष किया है, परन्तु दोनों रचनाकार न किसी प्रकार की परंपरा प्रारंभ कर सके हैं और न उस समय इनके नाटकों को छोड़कर अन्य कोई नाटक ही लिखे गये हैं। इनका

१. 'गुलाब' नाटक ले० श्री नगीनदास तुलसीदास मारफतिया, 'भूमिका', पृ० १५

गुजराती नाटकों पर कोई प्रभाव दृष्टिगत नहीं होता। रणछोड़भाई उदयराम में उच्च सर्जनात्मक प्रतिभा थी। उन्होंने ६२ वर्ष की अपनी सुदीर्घ सरस्वती-साधना के फलस्वरूप अन्य विषय के ग्रंथों के साथ-साथ अठारह नाटक लिखे जिनमें ग्यारह मौलिक हैं। ये समस्त नाटक साहित्यिक और रंगमंचीय गुणों में विभूषित हैं। इतना ही नहीं, इनके ही द्वारा गुजराती में नाटक की अर्द्ध धारा अग्रगामी बनी है। इनके पौराणिक एवं ऐतिहासिक नाटकों का अध्ययन पूर्ववर्ती पृष्ठों में प्रस्तुत किया जा चुका है। यहाँ रणछोड़भाई-कृत 'जयकुमारी विजय' (१८६४), 'ललिता-दुःखदर्शक' (१८६६), 'प्रेमराय प्रने चारुमती' (१८७६), 'निष्ठा शृंगार निषेधक' रूपक (१९२०) और 'बंठेल विरहाना कूडा कृत्य' (१९२३)—इन सामाजिक नाटकों का विवेचन अभीष्ट है।

### 'जयकुमारी विजय' नाटक

रणछोड़भाई ने अपने इस प्रथम नाटक को १८६१ में 'जयकुमारी नो विजय' नाम से लिखना शुरू किया। १९६२ से 'बुद्धिप्रकाश' पत्रिका में इसके अग्र धारावाहिक रूप में प्रगट होने लगे और १९६४ में 'जयकुमारी विजय' के शीर्षक से इसका पुस्तक-रूप में प्रकाशन हुआ। नाटक की प्रस्तावना में यह संकेत है कि 'भवाई' के प्रति अभाव और सामान्य जन को नाटक के प्रति आकर्षित करने के शुभाग्रय से नाट्यलेखन की प्रवृत्ति का प्रारम्भ किया गया है। लेखक की ये भावनाएँ उनके इस नाटक में पूरी तरह चरितार्थ होती हैं। यह 'भवाई' की बोभारसता से मुक्त, सरस और सुबोध शैली का शिष्ट नाटक है। इसका कथानक विवाह-समस्या से सम्बन्धित है। जयकुमारी गरीब माँ-बाप की बेटी है। घनपति सुखलाल का इकलौता बेटा प्राणलाल विद्यानुरागी है। वह जयकुमारी को अपनी कृति 'बोचमाला' भेंट देता है। यही से दोनों के मन में प्रेमभाव जागता है। प्राणलाल जयकुमारी के परिवार की मदद करता है और उसके साथ घनिष्ठता का सम्बन्ध स्थापित करता है। अतः मे दो अन्य संस्कारी और सुधारवादी दम्पती की सहायता से कई कठिनाइयों के बीच दोनों का विवाह होता है। इस प्रकार यह अष्टांकी नाटक सुख में पर्यवसित होता है। इस नाटक में सञ्चित परंपरा के नांदी, सूनघार, विदूषक, भरतवाक्य इत्यादि को स्थान प्राप्त हुआ है और उसी के साथ दृश्यांतर, वस्तुविन्यास, चरित्राकन इत्यादि पर पाश्चात्य नाट्य-शैली का प्रभाव है। लम्बे-लम्बे गद्यात्मक सभाषण एवं प्रेम-पत्र, अनावश्यक नीतिमूलक श्लोक, बहुत ही छोटे-छोटे दृश्य, उपन्यासपरक शैली और मिथिल वस्तुविकास—इन दोषों के कारण यह नाटक बहुत ही सामान्य कोटि का बन गया है। जयकुमारी का पात्र यद्यपि सजीव और स्वाभाविक है। हिन्दू सभाज की जटिल समस्या को नाटकीय रूप देने का यह शुभारम्भ प्रशंसनीय है। समग्र घटना हृदयस्पर्शी है। इस नाटक का कई बार व्यावसायिक नाटक-मंडलियों द्वारा सफल अभिनय हो चुका है। इसका अनुकरण कई लेखकों ने किया है और तत्कालीन नाट्य-शैली इसके रचनातंत्र पर निर्मित हुई है।

### 'ललिता-दुःखदर्शक' नाटक

रणछोड़भाई को इस नाटक द्वारा अत्यधिक प्रसिद्धि प्राप्त हुई। इसने उन्हें अमरना प्रदान की। बम्बई की 'गुजराती नाटक मंडली' ने 'ललिता-दुःखदर्शक' नाटक कई वर्षों तक

खेला। उन खेलों की लोकप्रियता अवलम्ब्य है। इस नाटक की कथा और पात्र तत्कालीन समाज के अविभाज्य अंग बन गये। आज भी ललिता और नदन गुजरात के अविस्मरणीय पात्र हैं। इस नाटक की सभी विद्वानों ने मुक्त कंठ से प्रशंसा की है। 'ललिता दुःखदर्शक' गुजराती का पहला दुःखान्त नाटक है। इसमें अनमेल विवाह का दुष्परिणाम दिखाया गया है। और उसी के साथ यह भी बताया गया है कि जो लोग अपनी पुत्री के दार की पसंदगी में शील के बदले मुल को महत्त्व देते हैं वे किस प्रकार दुःखी होते हैं। इस नाटक की नायिका ललिता है जो जीवराज नामक सम्पत्तिवान की पुत्री है। उसका विवाह उच्चवर्गीय नन्दकुमार से होता है, जो दुराचारी, वेश्यागामी और असकारी है। वह प्रियवदा वेश्या के जाल में फँसता है और ललिता पर असह्य अत्याचार करता है। पूरणमल नन्दकुमार की हत्या कर ललिता को बश में करता है। तदनंतर ललिता शिकारी, वेश्या इत्यादि के जगल में फँस जाती है। अंत में जब वह अपने माता-पिता से मिलती है तब वे उसे पिशाचिनी समझकर त्याग देते हैं। अपरिमित कठोर यातनाएँ सहती हुई ललिता अपनी जीवन-लीला समाप्त करती है। यह शोकपर्यवसायी नाटक साधन हृदयविदारक दृश्यों से भरा हुआ है। ऐसा अनुभव होता है मानो इसमें वेदना पुजीभूत हो गई है। ललिता पर शिकारी के अत्याचार, नदी में डूबने की घटना, वेश्या के यहाँ ललिता की विवशता, भँधेरी रात में भीषण आंधी के बीच ललिता का प्रस्थान। शिवालय में ललिता का एकाकी जीवन, पिशाचिनी के रूप में उसकी भर्त्सना और अंत में दुःखद मृत्यु—ये सारी घटनाएँ जितनी महसूस की जा सकती हैं उतनी ही चिंतनीय हैं। लेखक ने ललिता के पात्र द्वारा नारी जीवन की कष्ट कहानी प्रकट की है।

'ललिता दुःखदर्शक' नाटक पश्चात्त्य दुःखान्त नाटकों का अनुसरण करता है। नादी, सूनवार, भरतवाक्य आदि का अभाव, दृश्यों की योजना, पात्रों की रगभच पर मृत्यु, विपाद-पूर्ण परिसमाप्ति इत्यादि इसे पश्चिमी नाटकों की परंपरा में रखते हैं। इस पञ्चाङ्गी नाटक के संवाद और स्वगत गद्य में हैं। पर बीच-बीच में पद्यात्मक संभाषणों और गीतों का उपयोग किया गया है। कई पद्य-खंड लम्बे और उबाने वाले हैं। नाटक के सभी पात्रों में वैयक्तिक विशेषताएँ हैं। पात्रों के नाम उनके गुणानुसार रखे गये हैं जैसे ललिता, दमराज, छलदास, पूरणमल आदि। इस रचना के नदन, पथीराम और ललिता भाकर्षक पात्र हैं। यद्यपि इनके चरित्र चित्रण में विशेष कौशल दृष्टिगत नहीं होता, परन्तु आज से लगभग सौ वर्ष पूर्व के इस नाटक में पात्रों के मूढ मनोविश्लेषण की भाँसा नहीं रखी जा सकती। पात्रानुरूप भाषा का प्रयोग भावपूर्ण है। इस कारण रसाश्रित नाटक में नन्दकुमार और प्रियवदा के प्रसंग द्वारा हास्योत्पत्ति का भी प्रयत्न किया गया है। पथीराम यश-वदा अपने साक्षणिक पाठित्य-प्रदर्शन द्वारा 'भवाई' के 'रंगले' की याद ताजी करता है। इसकी वस्तु में प्राधुनिक नाटकों की सी सन्नियता नहीं है। पात्रों की अर्थहीन पुनरुक्तियों और अतिशयोक्तियों के कारण नाटक में अस्वाभाविकता और नीरसता का अनुभव होता है। कथानक सुप्रसिद्ध और सुसंयोजित अवश्य है। नवीन शैली के इस सिद्ध नाटक का स्थान रणछोडमाई के ही नाटकों में नहीं, यद्यपि तत्कालीन सभी नाटकों में शीर्षस्थ है। लेखक के 'जयकुमारी-विजय' और 'ललिता-दुःखदर्शक' इन हेतुलक्षी नाटकों ने गुजराती सामाजिक नाटकों के समक्ष जिस मार्ग को प्रशस्त किया, उसका अनुसरण परवर्ती कई नाटककारों ने किया है। 'विद्या विजय' (१८७७), 'बजोडा दुःखदर्शक' (१८८३), 'तारा विजली कष्ट निवारण' (१८८६), 'स्वमणी नाटक' इत्यादि इसका प्रमाण हैं। वस्तुतः 'ललिता दुःखदर्शक' गुजराती रगभचीय नाट्य-साहित्य में

ध्रुवपद का अधिकारी है।

इसके दस वर्ष पश्चात् रणछोडभाई ने 'प्रेमराय अने चारुमती' नाटक लिखा। इसमें प्रेमराय और चारुमती के प्रणय-प्रसंग, राज-परिवार के पंड्यत्र, और पात्रों के परस्पर विद्वेष की कहानी अंकित की गई है। इस नाटक में रणछोडभाई के नाटकीय सभी सुन्दरताएँ और घुटियाँ उपलब्ध होती हैं। इसकी केवल एक विशेषता उल्लेखनीय है। लेखक ने आधुनिक ढंग के 'प्लेसमैक' या शेक्सपीयर के हेमलेट की भाँति 'अतनाटक' का नवीन प्रयोग किया है। प्रेमराय के पूर्व जीवन के कुचक्रों का केवल वर्णन न कर उसे दृश्यक्षम बनाया है। 'निच शृंगार नियंत्र' नाटक में व्यावसायिक रंगमंच के अतिशृंगारिक और बीभत्स प्रदर्शनों पर निदात्मक उद्गार प्रगट हुए हैं और पेजेवर नाटक कम्पनियों पर निर्मम प्रहार किये गये हैं। इसमें लेखक का शुभाशय प्रगट हुआ है और उसी के साथ उसकी सुहृद, सामाजिक समानता तथा सत्कारप्रियता प्रगट हुई है। इस नाटक की कथावस्तु का उत्तरार्द्ध 'बठेल विरहाना बूडा कृत्य' में गुप्त है। इन दोनों नाटकों में कोई उल्लेखनीय बात नहीं है। दोनों सामान्य कोटि के नाटक हैं। अंतिम नाटक के प्रकाशन (१९२३) के समय रणछोडभाई गोलोकवासी हुए।

**'भट्टनु भोपालु'**

सुप्रसिद्ध गुजराती समीक्षक स्व० नवलराम लक्ष्मीराम पट्ट्या ने सन् १८६७ में मोलियर के एक फ्रेंच प्रहसन के फीनिंग-कृत अंग्रेजी-अनुवाद 'The dumb wife or The Mock Doctor' का गुजराती में रूपांतर किया। यह कृति गुजराती साहित्य में प्रतिपाद्य प्रख्यात है। इसमें नवलराम ने मूल पात्रों और प्रसंगों को गुजराती वातावरण के अनुकूल परिवर्तित कर दिया है। नाटक का प्रधान पात्र भोला भट्ट एक वैद्यराज है जो अपने विभिन्न हास्यास्पद कार्यों और व्यवहारों के जरिये ऐसी परिस्थिति पैदा करता है कि जिससे वह सबकी हँसी मजाक का साधन बनता है। वह मानव-स्वभाव की विचित्रताओं और विलक्षणताओं को तादृश प्रस्तुत करता है। नाटक के अन्य सभी पात्र भोलाभट्ट के चरित्र की पूर्ति के निमित्त आये हैं। इस नाटक का परिस्थिति-पात्र और सवादजन्य हास्य अत्यंत स्थूल है। कमालवाँ और नाई के गपझप में, नट्य काका की उक्तियों में और भोला भट्ट तथा शिवकोर के धाम्मुद्ध में अशिष्टता, ग्राम्यता और कुरुचि का परिचय मिलता है। कहीं-कहीं अनायाम ही भोला भट्ट के द्वारा अर्थमूचक लाक्षणिक उद्गार प्रगट हो जाते हैं जो सूक्ष्म, स्वाभाविक हास्य उत्पन्न करते हैं और पात्र के व्यक्तित्व की तनिक गरिमा प्रदान करते हैं। इस कृति के सवाद, भाषा, वातावरण, पात्र आदि सूरत जिले से सम्बन्धित हैं। सवादों और भाषा शैली में सचमुच बड़ा आकर्षण है। तत्कालीन नाट्य परंपरा का अनुसरण कर लेखक ने इसमें गीतों और अविताओं का समावेश किया है और उसी के साथ वृद्ध-विवाह-निषेध, स्वेच्छानुकूल विवाह इत्यादि सामाजिक समस्याओं का भी कथानक में समावेश किया है। हास्यरस से भरपूर 'भट्टनु भोपालु' का प्रथम सफल गुजराती रूपांतरित प्रहसन के रूप में ऐतिहासिक महत्त्व है।

**'मिथ्याभिमान' (१८७१)**

कवि दलपतराम ने पूर्वोल्लिखित 'लक्ष्मी नाटक' और 'स्त्री-सभाषण' के पदचात् 'मिथ्याभिमान' नामक प्रहसन लिखा। इसका प्रकाशन नवलराम के प्रहसन 'भट्टनु भोपालु' के पदचात् हुआ है किन्तु इसकी रचना उसके पूर्व हुई है। 'मिथ्याभिमान' गुजराती का

सर्वप्रथम मौलिक प्रहसन है। इस नाटक का नायक जीवराम भट्ट है जिसे रात को कुछ भी दिखाई नहीं देता। अपने इस अघेयन को छिपाने के लिए मिथ्याभिमानी जीवराम भट्ट बभ्रुपूर्ण आचरण करता है। उसी का निरूपण इस नाटक में हुआ है। इस नाटक में लाक्षणिक शब्दों, वाक्यों, संवादों और प्रसंगों के द्वारा हास्य उत्पन्न करने का सफल प्रयत्न किया गया है। जीवराम और 'रंगले' की द्विप्रर्थी उक्तियाँ, बेसिर-पैर की बातें और मूर्खता-पूर्ण प्रवृत्तियाँ सारे नाटक में हँसी के फव्वारे छोड़ती हैं। इसमें कथानक और पात्रों का हम प्रकार चित्रण किया गया है कि पाठक या दर्शक बिना हँसे रह नहीं सकता। इस प्रहसन का भवस बड़ा दोष अपने मिथ्याभिमान के लिए जीवराम भट्ट का मृत्यु पाना है। इस मृत्यु प्रसंग का इस हास्यरम्य प्रवान वृत्ति में निरूपण सुमंगत प्रतीत नहीं होता। इसमें ग्रीक्षित्य भग होता है। इस प्रकार का 'वाक्योचित न्याय' (Poetic Justice) दुःखान्त नाटकों के रचना-विधान का ही उपयुक्त है, न कि प्रहसनो के। यदि इस दोष का परिहार हो जाता तो यह नाटक गुजराती का एक आदर्श प्रहसन बन जाता।

'मिथ्याभिमान' पर मस्कृत, अंग्रेजी और लोक नाट्य 'भवाई'—इन तीनों की नाट्य-शैलियों का प्रमाण पड़ा है। नाटक के आरम्भ में पूर्वरंग, नादी, सूत्रधार आदि संस्कृत नाट्य-तत्त्वों की परिपाटी को निभाया गया है। इसका 'प्रहसन' स्वरूप पश्चिमी प्रहसन शैली पर आधारित है। अन्तों, प्रवेशों और प्रसंगों की योजना भी यूरोपीय नाट्यानुवर्तिनी है। 'मिथ्याभिमान' का 'रंगला' तो सीधे 'भवाई' लोकनाटक से ही लिया गया है। दलपतराय ने स्वयं इस वृत्ति को सबसे पहले 'भुगक विनानी भवाई' (विना भूमल बाजे का भवाई-नाटक) नाम से अभिहित किया था। इसकी रंग-सूचनाएँ, भाषा इत्यादि भी भवाई शैली की हैं। १९वीं शती में गुजरात में प्रचलित संस्कृत, अंग्रेजी और भवाई—इन तीनों की नाट्य शैलियों का सुभग सामञ्जस्य 'मिथ्याभिमान' में पाया जाता है। अभिनय-कला की दृष्टि में यह पूरी तरह सफल है। गुजरात में अनेक स्थानों पर इसका कई बार सफल प्रदर्शन हो चुका है। गुजराती प्रहसन परंपरा का प्रारम्भकर्ता 'मिथ्याभिमान' नाटक पर्यायत उत्कृष्ट प्रहसन है।

उपर्युक्त प्रसिद्ध सामाजिक नाटकों की परंपरा का तत्कालीन अन्य अनेक नाटकों ने अनुकरण किया है। वे नाटक नाट्यकला की दृष्टि से बहुत निम्न स्तर के हैं। अतएव उनमें से कुछ नाटकों का मात्र उल्लेख ही पर्याप्त है—पानाचंद मानदजी का 'व्यभिचार खडन' नाटक (१८७०), टपसकर गंगाधर का 'विधवा-दुःखदर्शन' नाटक (१८७१), दासालाल का 'मद्यपान दुःखदर्शन' नाटक (१८७४), नरभेराम दवे का 'बाल विधवा रूपवती दुःखदर्शन' (१८७७), वेशवलाल का 'कन्या विक्रय खडन' नाटक (१८८८) इत्यादि।

## १९०० से पूर्व के सामाजिक नाटकों की विशेषताएँ

भारतेन्दु और कवि नर्मद के युग में नवजागरण के शुभ लक्षण सभी क्षेत्रों में दृष्टि-गोचर होते हैं। नई शिक्षा और संस्कृति ने प्रभाव तथा प्रताप के कारण शिक्षित लोगों में वैयक्तिक और सामाजिक सुधार की उत्कट अभिलाषा ने इस समय प्रबल रूप धारण किया था। उसी का दशन हमें नाट्य-साहित्य में भी होता है। हिन्दी के पहले सामाजिक नाटक

गुजराती 'ललिता दु खदर्शन' में नाटी, प्रस्तावना, भरतवाङ्मय इत्यादि संस्कृत नाट्यांगों का अभाव है। वे पश्चिमी नाट्य शैली पर आधारित हैं। गुजराती का 'ललिता दु खदर्शन' नाटक (१८६६) अंग्रेजी 'ट्रेजेडी' की परंपरा का पहला दु खान्त सामाजिक नाटक है। इसी शैली का अनुवर्ती 'रणधीर और प्रेममोहिनी' (१८७७) हिन्दी का पहला कथान्त नाटक है। उसका वातावरण ऐतिहासिक होने से ऐतिहासिक नाटकों के अध्याय में हमने उसकी विवचना की है। दोनों भाषाओं के दु खान्त नाटकों की परंपरा लगभग एक ही दशक में शुरू होती है। इसी समय प्रहसनों की धारा का भी प्रारंभ हो जाता है। गुजराती का पहला प्रहसन 'मिथ्याभिमान' सन् १८७१ ई० में और हिन्दी का पहला प्रहसन 'वैदिकी हिसा हिसा न भवति' सन् १८७३ ई० में प्रकाशित होता है। इन प्रहसनों में प्रस्तावना, सूत्रधार, नाटी-पाठ, विदूषक इत्यादि प्राचीन नाट्यांग समाविष्ट हैं। इनकी शिल्पविधि यूरोपीय प्रहसनों की अनुवर्तिनी है। विविष्ट पात्रों, प्रसंगों और संवादों की सहायता से इन प्रहसनों में हास्योत्पत्ति होती है। पाठकों और दर्शकों का पूरा मनोरंजन करने के उपरांत ये प्रहसन समाज जीवन के किसी न किसी दोष पर व्यंग और कटाक्ष भी करते हैं। इस प्रकार ये आनंद के साथ उपदेश देने का महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न करते हैं। यहाँ यह स्मरणीय है कि इनमें से अधिकांश प्रहसनों का हास्य और व्यंग स्थूल एवं ग्राम्य है। वे लेखकों की सुविधा का परिचय नहीं देते। उनमें उच्चस्तरीय शिष्ट हास्य एवं मार्मिक सूक्ष्म व्यंग का अभाव है। 'मिथ्याभिमान' और 'वैदिकी हिसा हिसा न भवति'—इन दोनों में प्रकारांतर से कौमोचित न्याय (Poetic Justice) का सिद्धान्त प्रतिपादित हुआ है। 'जैसा काम वैसा परिणाम', 'भट्टनु भोपालु' आदि भी इसी कोटि के प्रहसन हैं।

हिन्दी और गुजराती के इस काल के लगभग सभी सामाजिक नाटकों में अक और दृश्य योजना, गद्य-पद्य-मिश्रित संवाद, भाषा वैविध्य, संगीतप्रधान कविता, अभिनयता इत्यादि नाट्य-लक्षण दृग्गोचर होते हैं। ये सभी नाटक प्रारंभिक युग के हैं। अतः इनमें नाट्य-कला का चरमोत्कर्ष नहीं देखा जाना। अधिकांश नाटकों में वस्तुविपास के दोष पाये गये हैं। इनका चरित्राकन भी पूर्ण मनोवैज्ञानिक नहीं है। अक-दृश्य-विभाजन असंतुलित है। इनमें अनावश्यक गीतों, सुदीर्घ संभाषणों एवं स्वगतों की भरमार है। तत्कालीन रंगमंच (पारसी नाटक तथा भवाई) की असंगतियाँ तथा अस्वाभाविकताएँ कतिपय नाटकों की कलात्मकता का भी ह्रास करती हैं। 'विद्यासुंदर', 'वैदिकी हिसा हिसा न भवति', 'जैसा काम वैसा परिणाम', 'दु खिनी वाला' रूपक इत्यादि हिन्दी नाटक तथा 'गुलाब', 'ललिता दु खदर्शन', 'जयकुमारी विजय', 'मिथ्याभिमान' प्रभृति गुजराती नाटक इस आलोच्य काल के महत्वपूर्ण नाटक हैं। उनमें भी उपयुक्त दोषों में से कतिपय दोष समाविष्ट हो गये हैं। यह सब होते हुए भी १९वीं शती में सामाजिक यथार्थ को निर्भीकतापूर्वक नाट्य-रूप देना और नई रूप-शैली का निर्माण करना तत्कालीन नाटक-लेखकों की महान् उपलब्धि है। इससे कोई इन्कार नहीं कर सकता।

## १९०० के पश्चात्

### हिन्दी-नाटक

१९०० के पश्चात् बहुत बड़ी संख्या में सामाजिक नाटकों का प्रणयन होने लगा। विषय और शैली दोनों दृष्टियों से इस धारा के नाटकों में पर्याप्त वैविध्य और नाथीन्य

परिलक्षित होता है। परंपरागत सामाजिक नाटकों के असाधारण व्यंग और विनोदपूर्ण प्रहसन, समस्याप्रधान यथार्थवादी नाटक, नई शैली के आधुनिक नाटक तथा प्रतीकात्मक गद्य एवम् पद्यमय नाटक इस धारा में उपलब्ध होते हैं। नाटक-प्रवृत्तियों की इतनी व्यापकता अन्य विषय के नाटकों में दृष्टिगोचर नहीं होती।

बीसवीं सदी के प्रारम्भिक नाटकों में मिश्रबन्धु का 'नेत्रोन्मीलन' (१९१५) विशेष महत्त्वपूर्ण है। इस नाटक में बड़े ही रोचक ढंग से सरकारी अदालतों के 'न्याय के नाटक' का यथार्थ चित्रण किया है। प्रजा किस प्रकार अदालतों से आतंकित रहती है, अधिकारी और वकील लोग क्या-क्या कारनामे करते हैं, और कानून की चक्की में जतता किस तरह पिस जाती है—इन विषयों पर इस नाटक में प्रकाश डाला गया है। पारसी नाटकों की तरह तीन अक्षरों के नाच-गान से नाटक का आरम्भ होता है। उर्दू-मिश्रित पूर्वी हिन्दी भाषा संवादों में प्रयुक्त हुई है। इसमें महाजन का सिपाही, गजराजसिंह अमीरअली और निसारअली से उलझकर हाथ जुड़वाता है। फिर अली-भाइयों पर फौजदारी अदालत में मुकदमा चलता है। अंत में मुकदमा हाईकोर्ट में पहुँचता है। इस मुकदमेबाजी से दोनों पक्षों को भारी हानि होती है। हिन्दी में यह नाट्य-वस्तु नवीन है, पर वैसे यह नाटक अत्यंत सामान्य कोटि का है।

## प्रहसन

हिन्दी में भारतेन्दु वाष्णु हरिवर्धन के युग में हास्य एवम् व्यंग की जो प्रहसन-परंपरा शुरू हुई उसका निर्वाह द्विवेदी-युग में भी हुआ। इस युग के प्रहसनों में कई नये सामाजिक और राजनैतिक विषयों को स्थान दिया गया। पुराने खेव के लेखकों में बदरीनाथ भट्ट ने 'चुगी की उम्मीदवाजी' (१९१४), 'लबडघोषो' (१९२६), 'विवाह-विज्ञापन' (१९२७) और 'मिस अमेरिका' (१९२९) नामक प्रहसन लिखे। इनमें सार्वजनिक चुनाव, पुर्नविवाह, और पाश्चात्य सभ्यता की अशुभविशेष इत्यादि की हँसी उड़ाई गई है। इन प्रहसनों में बहुत सस्ते ढंग का हास्योद्रेक हुआ है। शब्दों और नामों को बिगाड़ कर हँसी पैदा करने की इनमें कोशिश की गई है। कहीं-कहीं अश्लीलता से भरे हुए पात्रोद्गार दृष्टिगत होते हैं। जहाँ परिस्थितिजन्य हास्योत्पत्ति होती है वही स्वाभाविकता का अवश्य परिचय होता है। परन्तु इन प्रहसनों में वैसे प्रसंग बहुत कम आते हैं। बदरीनाथ भट्ट के इन प्रहसनों में बहुत ऊँची कक्षा का हास्य नहीं है।

हिन्दी प्रहसन-परंपरा में जो भी श्रीवास्तव ने सबसे अधिक योगदान दिया है। इनके कुछ प्रहसन मौलिक हैं और कुछ रूपान्तरित हैं। मॉलियर व कतिपय प्रहसनों को नवप्रथम हिन्दी में रूपान्तरित करने का श्रेय श्रीवास्तव जी को है। 'उलटफेर' (१९१८), 'दुमदार प्रादमी' (१९१९), 'गडगडमाला' (१९१९), 'मरदाना औरत' (१९२०), 'मूलचूष' (१९२८), 'आहित्य का सपूत' (१९३४) इत्यादि इनमें कई मौलिक प्रहसन हैं। इन प्रहसनों में हमारे समाज-जीवन व विभिन्न पहलुओं को हास्य-परिहास का विषय बनाया गया है। ये सभी रचनाएँ स्थूल और निम्न कोटि के हास्य की सृष्टि करती हैं। इनमें न स्वाभाविकता है और न शिष्टता। सर्वत्र फूहड़पन, कुबुद्धि, अश्लीलता और कुत्रिमता का परिचय मिलता है। लेखकों, प्रणामियों, स्त्रियों, व्यापारियों और समाज के अन्य लोगों की भरी आलोचना पर इन प्रहसनों में हास्य उदगम करने का प्रयत्न किया गया है। बेदमे नाम, पात्रों की चेतुकी



बकवास, भौंडे भावोद्गार, जूती-पैजार इत्यादि श्रीवास्तव जी के हास्य के उपकरण है। इन सभी प्रहसनो में मोलियर का अनुकरण करने की अत्यंत असफल और होस्यास्पद चेष्टा की गई है। लेखक में मोलियर की सर्जनात्मक प्रतिभा और प्रसर वृद्धि का अशमात्र भी नहीं है। श्रीवास्तव जी के प्रहसनो का यदि कोई मूल्य है तो केवल इतना ही कि इन्होंने भारतेन्दु-युगीन हास्य परंपरा का यथाशक्ति निर्वाह कर हिन्दी भाषा में हास्यप्रधान नाट्य सृष्टि की महान् सभावनाओं का निर्देश किया।

जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी ने अपने 'मधुर मिलन' (१९२३) में वृद्ध-विवाह और बाल-विवाह पर हास्यपूर्ण शब्दों द्वारा बरस व्यंग किया है। 'उग्र' के 'चार देवारे' (१९२६), में सम्पादक, अध्यापक, सुधारक और प्रचारक को उपहसनीय बनाया है। 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' (१९२६) में सुदर्शन ने ब्रिटिश सरकार के पिदू की बड़े अच्छे ढंग से भद् उड़ाई है। तदन्तर गोविन्दवल्लभ पतञ्जलि 'कजूस की खोपड़ी' (१९२३), उग्र-कृत 'उज्ज्वल' आदि प्रहसन भी उत्प्रेक्षणीय हैं। भारतेन्दु के अनन्तर हिन्दी में उपलब्ध सभी प्रहसनो में उत्कृष्ट कोटि के हास्य का अभाव है। न उनमें शैलीगत कलात्मकता है और न उच्च कोटि की नाट्यात्मक सूक्ष्मता है। सभी प्रहसन सामान्य स्तर के हैं। इस हास्य परंपरा का उत्कृष्ट रूप उपेन्द्रनाथ अक्षर आदि परवर्ती लेखकों के नाटको में परिलक्षित होता है जिसकी विवेचना यथास्थान की जायगी।

## समस्या-नाटक

सामाजिक समस्या-नाटको के पुरस्कर्ता यूरोप में सुप्रसिद्ध नाटककार हेनरिक इब्सन, जार्ज बर्नाड शॉ इत्यादि हैं। इन्होंने पश्चिमी नाटको को शेक्सपीयर की भावुकता और कल्पनाशीलता से मुक्त कर यथार्थ के घरातल पर प्रतिष्ठित किया। इनके नाटको में बौद्धिकता, जीवन की वास्तविकता तथा विचारों की वैज्ञानिकता है। साथ ही इनमें कला की उत्कृष्टता और जीवन की यथार्थता का भी सुंदर सामंजस्य हुआ है। बर्नाड शॉ ने एक स्थान पर समस्या-नाटको के बारे में कहा है कि "मात्र समस्या-नाटक में ही सच्चे नाटक के दर्शन होते हैं। जीवन की फोटोग्राफी नाटक नहीं है। मानव की इच्छा और उसकी परिस्थिति के बीच के संघर्ष अर्थात् समस्या को प्रतीक रूप में प्रस्तुत करना ही नाटक है।" इस कथन से समस्या-नाटको का प्रयोजन स्पष्ट हो जाता है। इस परंपरा के नाटक प्रेम, विवाह-विच्छेद स्त्री-स्वतंत्रता, कामजन्म समस्याएँ, मानव की निरकुश वैयक्तिकता, मानसिक कुठारें, सैद्धांतिक संघर्ष इत्यादि वर्तमान जीवन के अनेक जटिल प्रश्नों का निरूपण और विवेचन करते हैं। प्राचीन रुढ़िगत मान्यताओं और आदर्शों की कटु आलोचना कर उनमें खोलेपन का प्रदर्शन करना भी इन नाटको का लक्ष्य है। इनके पात्र साधारण जन-जीवन से सम्बन्धित

".....only in the problem play is there any real drama, because drama is no more setting up of camera to nature, it is the presentation in parable of the conflict between man's will and his environment. in a word, of problem"—preface to Mrs Warren's Profession"

George Bernard Shaw.

होते हैं और अंत मध्यों से प्रपीडित रहते हैं। इनका बड़ा ही सूक्ष्म मनोविश्लेषण समस्या-नाटको में होता है। इन विशिष्ट प्रकार के नाटको की शैली भी व्यंग्यतापूर्ण को लिये हुए रहती है। इन नाटको में न गीत होते हैं, न स्वर्ण और न भावुकतापूर्ण संवाद। साद्यत इनका वातावरण यथार्थता और स्वाभाविकता को लिये हुए रहता है। कथोपकथन धरतू वातचीत के समान सरल एवं अकृत्रिम होते हैं। पात्रों के व्यवहार और कार्यकलाप में बड़ी सजीवता और स्वाभाविकता रहती है। इन नाटको के अभिनय के समय रंगमंच पर तटक भङ्ग और ठाट-वाट के दर्शन नहीं होते। उनके स्थान पर सर्वत्र सीधी सीदी सुसंगत और वास्तविक साज-सज्जा तथा वेशभूषा परिलक्षित होती है। इस प्रकार जीवन की वास्तविकता पूर्णरूपेण इन नाटको में प्रदर्शित की जाती है। शेक्सपीयर के रोमांटिक नाटको की प्रतिक्रिया के रूप में इन्सन, डॉ आदि के इन विचारप्रधान यथार्थवादी नाटको का प्रणयन हुआ है। अपने नाटको में मानव जीवन की जटिलताओं और विभीषिकाओं को अत्यंत कलात्मक ढंग से उभार कर इन नाटककारों ने समाज को नवीन एवम् निष्पक्ष चिंतन की ओर प्रवृत्त किया है। “अन्य महान् नाटको की भांति समस्या नाटक भी ‘मानव-जीवन के कीमती दस्तावेज’ हैं। जब तक मनुष्य को मनुष्य के अनुभवों में रस है, तब तक इन नाटको की ‘अपील’ बनी रहेगी।”

### लक्ष्मीनारायण मिश्र के समस्या नाटक

पश्चिमी समस्या-नाटको का हिन्दी नाटको पर पूर्ण प्रभाव पड़ा है। लक्ष्मीनारायण मिश्र के समस्या नाटक इससे उदाहरण हैं। शेक्सपीयर की नाट्य शैली से अभिभूत द्विजेन्द्रलाल राय ने ईंगला में रोमांटिक नाटक लिखे और हिन्दी में जयशंकर प्रसाद भी उससे प्रभावित हुए। “लक्ष्मीनारायण मिश्र के समस्या नाटको का निर्माण जयशंकर ‘प्रसाद’ जैसे नाटककारों की काव्यमय तथा भावुकतापूर्ण रचनाओं के विरुद्ध हुआ। उन्हें समस्या-नाटको के निर्माण की प्रेरणा इन्सन और डॉ से मिली।” मिश्र जी ने इस परंपरा के अपने नाटको में “जीवन की आधुनिक समस्याओं—विशेषकर ‘सैक्स’ के आंतरिक संघर्ष को व्यक्त करने का प्रयत्न किया है।” ‘संन्यासी’ (१९३१), ‘राक्षस का मंदिर’ (१९३१), ‘मुक्ति का रहस्य’ (१९३२), ‘राजयोग’ (१९३४), ‘सिंदूर की होती’ (१९३४), और ‘आधी रात’ (१९३७), इनके समस्या-नाटक हैं। मिश्र जी हिन्दी समस्या-नाटको के जनक माने जाते हैं। इस श्रेणी के नाटककारों में वे अग्रगण्य हैं।

### ‘संन्यासी’

यह मिश्र जी का पहला समस्या-नाटक है। कालेज में पढ़ने वाली मानती नामक युवती इसकी नायिका है। उससे उसका सहपाठी विश्वकांत प्रेम करता है। प्रोफेसर रामशंकर भी मानती से प्रेम करते हैं। वे अपने प्रतिद्वंद्वी विश्वकांत को कालेज से निकलवा देते हैं और किसी तरह मानती से विवाह कर लेते हैं। ऊपर विश्वकांत जिस पत्र से सम्-

नियत है, उस पत्र के संवादक मुरलीधर के प्रति किरणमयी नामक विवाहिता महिला आकर्षित है। विद्वकात के वयोवृद्ध प्रोफेसर दीनानाथ ने उस महिला से अपना दूसरा विवाह किया है, अतः दोनों में मनमुटाव रहता है। राजनैतिक कारणवश मुरलीधर जेल में जाता है जहाँ उसकी मृत्यु हो जाती है। प्रोफेसर दीनानाथ और उनकी पत्नी किरणमयी विद्वह होकर सहजीवन जीने का समझौता कर लेते हैं। अतः में सब धोर से निराश होकर विश्व-कान्त संन्यासी बन जाता है। इस प्रकार इस नाटक में मानवीय कामवासना को केन्द्र बनाकर वृद्धविवाह एवम् नारी-समस्या को उभारा गया है। इस नाटक में 'एशियाई सघ' को लेकर राजनैतिक समस्या का भी चित्रण हुआ है। इसमें राष्ट्रीयता, खादी, गिरफ्तारी आदि के प्रसंग यत्र-तत्र मिलते हैं। भालती और किरणमयी आधुनिक नारी समाज के उस वर्ग का प्रतिनिधित्व करती है जो शिक्षित, बुद्धिवादी एवम् स्वैराचारी है। दो प्रोफेसरो १२ लेखक ने सफेदपोश उपाधिधारी प्राध्यापकों की कामुकता पर प्रहार किया है। अतः में समझौते को समस्या का अंत माना है।

### 'राक्षस का मंदिर'

यह नाटक भी काम-समस्या को लेकर चलता है। असगरी नामक एक मुसलमान वैद्या रामलाल वकील की आश्रिता है। रामलाल दम और मिथ्याचार के प्रतीक हैं। असगरी उनके प्रौढत्व के कारण उनसे संतुष्ट नहीं है और उनके पुत्र रघुनाथ के प्रति आकृष्ट है। तदन्तर रघुनाथ का विवाहित मित्र मुनीश्वर भी असगरी के प्रेम-पाश में आबद्ध हो जाता है। मुनीश्वर रामनाथ से प्रपंच कर उसकी सारी सम्पत्ति वैद्याओं के सुधार के नाम पर लें लेता है और एक मातृ-मंदिर खोलता है। आगे जाकर मातृ-मंदिर का भेद खुलता है। अतः में अपनी समस्त सम्पत्ति का दान कर असगरी को मुनीश्वर के-उस 'राक्षस के मंदिर' में रहना पड़ता है। इस नाटक में मनुष्य के दुहरे व्यक्तित्व पर प्रकाश डाला गया है। बाहर से सदाचारी, सेवाव्रती और मुशिक्षित दीखने वाले व्यक्ति का आंतरिक जीवन किंतनां दूषित और घृणित होता है इसका निर्देश लेखक ने मुनीश्वर के पात्र द्वारा किया है। मुनीश्वर बाहर से सफेदपोश है मगर भीतर से बिलकुल काला है। मुनीश्वर का द्वन्द्व आज के शिक्षित सत्कारी व्यक्ति का द्वन्द्व है। इब्मन के 'समाज के स्तंभ' नामक नाटक की तरह इसमें भी समाज के तथाकथित स्तंभों पर कटु आलोचना है। अतः में सद्वृत्तियों की विजय दिलाकर लेखक ने भारतीय दृष्टिकोण को महत्त्व प्रदान किया है।

### 'मुक्ति का रहस्य'

उमाशंकर शर्मा अपनी डिप्टी-क्लेक्टरी से इस्तीफा देकर असहयोग आंदोलन में सम्मिलित होते हैं और जेल जाते हैं। छूटने पर वे अपनी पत्नी को तपेदिक से पीड़ित पाते हैं। आशा नामक एक देवी के संपर्क में आने पर उमाशंकर उसके प्रति आकर्षित होते हैं। वह उनकी पत्नी की सेवा करने के लिए उनके घर में रहती है। प्रेमाश आशा डॉ. त्रिभुवन-नाथ की सहायता से रुग्णा पत्नी को विप दे देती है। इस कुकृत्य में उसे प्रतिदान के रूप में डॉक्टर को अपने नीमार्ग-भ्रम का अवसर देना पड़ता है। नारी-हत्या और चरित्र-स्खलन-इन दो पापों के कारण आशात आशा उमाशंकर के समक्ष अपने कुकृत्यों को स्वीकार करती है। उनके पावित्र्य को विनोद बनाये रखने के लिए वह डॉक्टर से विवाह कर लेती है।

उमाशकर आशा से निगदा होकर अपनी सारी पैतृक सम्पत्ति चाचा को ऋण के बदले में देकर सब तरह से मुक्त हो जाते हैं। इस प्रकार मिश्रजी ने इस नाटक में मुक्ति का रहस्य दिखाया है। इस नाटक की नायिका आशा है जो 'चिरनन नारी समस्या' का प्रतिनिधित्व करती है। उसने जीवन में नारी की महत्त्व विचित्रताओं का दर्शन हाता है। उमाशकर वैयक्तिक कठामो और अतृप्तिरोगों से ग्रसित हैं। उनका चरित्र स्वाभाविक प्रतीत नहीं होता। त्याग और मुक्ति की परंपरागत भारतीय भावना की अंत में प्रतिष्ठा इस रचना का समस्या-नाटक की कोटि से दूर ले जाती है।

## ‘राजयोग’

इस नाटक की भी प्रधान समस्या नारी जीवन से सम्बन्धित है। ग्रेजुएट, चम्पा इसकी नायिका है जो गजराज की धर्मपुत्री है। बाल्य में उसे राजा शत्रुघ्नसिंह के दीवान रघुवर्धनसिंह के पुत्र नरेन्द्र से प्रेम होता है, किन्तु दुर्भाग्य से चम्पा को शत्रुघ्नसिंह से विवाह करना पड़ा है जिसकी एक पत्नी जीवन है। चम्पा का वैवाहिक जीवन विषम बन जाता है। नरेन्द्र राजयोग (मैसनरिज्म) सीसन चला जाता है। लौटने पर वह चम्पा के जीवन की सत्य घटना अनुभव, के समान गजराज द्वारा उद्गारित करता है। शत्रुघ्नसिंह, चम्पा और गजराज इससे मानसिक कष्ट का अनुभव करते हैं। घर में नरेन्द्र के यौगिक समतार द्वारा चम्पा का दायम जीवन मुदर बनता है। ‘राजयोग’ नाटक नारी जीवन की परतन्ता, वैवाहिक जीवन की विरमता, बहुविधाई की कुख्या इत्यादि समस्याओं को प्रत्यक्ष करता है। नाटक की मुनिष्ठित नायिका चम्पा भावु, विवश और परतन्त्र है जो नारी जीवन की समस्याएं लेकर उभरती होती है। उसमें स्त्री का दुर्जन का अभिव्यक्ति हुआ है। शत्रुघ्नसिंह का पात्र एडिप्स सामान्यवादी परंपरा का प्रतिनिधित्व करता है जो कबल बिलास को जीवन-धर्म मानता है। चम्पा के जन्म की कहानी समाज की उस परंपरागत समस्या की ओर इंगित करती है जिसका परिणाम महाभारत के कर्ण को भुगवना पड़ा था। आज भी यह प्रश्न उठता ही उठता और जलित है। इन गंभीर समस्याओं को सकारित करने के बावजूद भी इस नाटक का रचना कोशिल सामान्य स्तर का है। नायकों का मनोविश्लेषण वैज्ञानिक है, न कि सुकृपण रीतिनयुक्त है। इस नाटक समस्याओं सुलझने के बदले उनका गढ़ है। यौगिक समतारों का उपयोग भी प्रायोगिक नहीं।

## ‘सिन्दूर की होली’

मिश्रजी के समस्या-नाटकों में उत्कृष्ट कोटि का नाटक “सिन्दूर की होली” माना जाता है। इसमें वैयध्य और प्रेम का नारी समस्या को उसके मौलिक रूप में उठाया गया है। डिप्टी कमिश्नर मुरारीलाल अपने एक मित्र की हत्या करवाकर प्रायश्चित्त रूप में उसके पुत्र मनोजशंकर का सालन फालन करते हैं और अपनी पुत्री चन्द्रलला से उसका विवाह करने का संकल्प करते हैं। चन्द्रलला को चित्र सिखाने के लिए मुरारीलाल के यहाँ विधवा मनोरमा रहती है। मुरारीलाल का उसके प्रति वास्तविक प्रेम आकर्षण शुरू होता है। मनोजशंकर भी उसकी ओर आकृष्ट होने लगता है। दोनों ओर के इस आकर्षण के बीच मनोरमा वैयध्य का पुरस्कार करती है। उभर चन्द्रलला के मन में विवाहित रजनीकान्त के लिए ‘प्रथमदर्शन का प्रेम’ जागता है। भगवतसिंह जब अपने दस भतीजे रजनीकान्त की हत्या

करवाता है तब चन्द्रकला उसके हाथ से अपने सिर पर मिट्टर लगवाकर विवाह कर लेती है। वही 'सिट्टर की होली' है। इस प्रकार विपादयुक्त वातावरण में नाटक का समापन होना है। इसमें कई समस्याएँ एक साथ उभर कर आई हैं—प्रणय और वैधव्य के अतिरिक्त, सिये की शक्ति, कानून का कपट, वासना की विघ्नता आदि। "प्रस्तुत नाटक मिश्रजी की कलागत प्रौढ़ता और परिपक्वता का द्योतक है।" इसमें विभिन्न पात्रों और प्रसंगों के सहयोग से नाटक की मूलभूत समस्या 'चिरंतन नारीत्व की समस्या' का प्रतिपादन हुआ है, जो वस्तुतः चिंतनीय है। मनोरमा के द्वारा वैधव्य और प्रणय का सघर्ष अभिव्यक्त हुआ है और चन्द्रकला प्रथम दर्शन के प्रेम एवम् समर्पण की उत्कट भावना प्रगट करती है। दोनों पान मनसिक् द्वन्द्व से पीड़ित हैं। अन्य पात्रों को भी वैयक्तिक समस्याएँ मुखर हुई हैं। मुरारीलाल द्वारा मानवीय दुर्बलताओं का बड़ा मनोवैज्ञानिक ढंग से उद्घाटन हुआ है। 'जीवन की समस्त समस्याओं को हल करने का एक मात्र आधार बुद्धिवाद है।' मिश्रजी की यह धारणा मनोरमा का पात्र इस नाटक में इस प्रकार अभिव्यक्त करता है "ससार की समस्याएँ" जिन्हें लिए आजकल इतना शोर मचा है, तराजू के पलड़े पर नहीं सुलझाई जा सकती "वे पैदा हुई है बुद्धि से और उनका उत्तर भी बुद्धि से मिलेगा।" लेखक का बुद्धिवाद के प्रति यह पक्षपात नाटक में चरितार्थ नहीं हो पाया है। चन्द्रकला के अंतिम व्यवहार में बुद्धिन्ता के स्थान पर भावुन्ता ही अग्रस्थान पाती है। मनोरमा के हृदयोद्गारों में भी ब्रम भावुन्ता नहीं। जिन समस्याओं को इस नाटक में उठाया गया है उनके विघ्नपण में गहरे अनुभव और सूक्ष्म चिंतन का अभाव खटकता है। फिर भी अपेक्षाकृत यह रचना श्रेष्ठ है।

### ‘आधी रात’

इसमें भी मायावती के पात्र द्वारा नारी की विवशता का चित्र खींचा गया है। यह एक असफल कृति है। मायावती विलायत से शिक्षित होकर आती है। उसके दो प्रेमी हैं। प्रेमी-मादवश एक प्रेमी दूसरे प्रेमी की हत्या करता है। फलतः उसे काले पानी का दर्द होना है। तदन्तर मायावती प्रकाशचन्द्र से विवाह करती है। धीरे-धीरे वह नारी के व्यक्तित्व एवम् स्वातंत्र्य-सम्बन्धी अपने पाश्चात्य विचार छोड़कर परंपरागत भारतीय सन्नारी की महत्ता स्वीकार करती है और उसी तरह अपना जीवन निर्माण करती है। इसमें लेखक यह सिद्ध करना चाहता है कि नारी-जीवन का भारतीय आदर्श श्रेयस्कर और स्वीकार्य है। इस नाटक में प्रेतात्मा के अतिप्राकृत सत्य का लेखक ने उपयोग किया है जो युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। इसमें आदर्शों की भी बड़ी उन्नत दृष्टिगत होनी है। पता नहीं 'सिट्टर की होली' के पश्चात् इस नाटक में मिश्रजी की नाट्य-कला अधिक विकसित क्यों नहीं हो पाई ?

### मिश्रजी के समस्या-नाटकों की विशेषताएँ

मिश्रजी के उपविशेषित समस्या-नाटक विषय, शैली और स्वरूप की दृष्टि में इन्सन और डॉ की नाट्य-परंपरा से सम्बन्धित हैं। यह निर्देश किया जा चुका है कि मिश्र-

जी पर, इन दोनों नाटककारों का प्रभाव पड़ा है जो रोमान्टिक नाटकों के घोर विरोधी और विचार तथा समस्या-प्रधान नाटकों के प्रखर पक्षधारी थे। मिश्रजी ने भी प्रमाद और द्विजेन्द्रलालराय की नाट्य-मृष्टि के विरोध में अपने समस्या-नाटक लिखे। उन्होंने द्विजेन्द्र-राय की भावुकता तथा रोमान्स की बटु आलोचना करते हुए यह भी उद्घोषणा की कि 'द्विजेन्द्रलालराय से बढ़कर अतः करण का अन्धा साहित्यकार मेरी दृष्टि में दूसरा नहीं आया।' ११ किन्तु दुर्भाग्य से मिश्रजी स्वयम् अपने इन नाटकों में रोमांस और भावुकता का घाँघन नहीं छोड़ सके। इसका समर्थन डॉ० नगेन्द्र ने भी किया है। १२ इस बात का छोड़-कर यदि मिश्रजी की रचनाओं का अध्ययन किया जाय तो 'सन्धासी' से सम्बन्धित उनका यह कथन उनके अन्य सभी नाटकों के लिए भी सर्वांश सत्य प्रतीत होता है कि "मैंन जो अनुभव किया है उसे इस नाटक के रूप में मैं तुम्हारे सामने रख देना हूँ। यथार्थ ज्यो-नारयो ईमानदारी के साथ।" १३ वस्तुतः 'मुक्ति का रहस्य' 'राक्षस का मंदिर' 'सिन्दूर की होली' आदि सभी नाटकों में सहरी सिद्धित लोगों के यथार्थ जीवन के चित्र बड़ी ईमानदारी के साथ पेश किये गये हैं और प्रेम, काम-व्यमना विवाह, वैधर्म्य, वैश्या-जीवन आदि कई सामाजिक समस्याएँ पूरी सचाई के साथ उठाई गई हैं। इन सभी नाटकों का प्रधान विषय नारी और काम वृत्ति (सैक्स) है। आनुपमिका का ने अन्य सामाजिक एवम् राजनैतिक विषय भी स्थान पा गये हैं। इन नाटकों में सांसारिक समस्याओं का निरूपण इस प्रकार हुआ है कि वे पाठक या दर्शक की परासमान विचारधाराओं को एकदम झकझोर देती हैं और नये विचारों से उन पर विचार करने को उन्हें बाध्य कर देती हैं। 'सन्धासी' की मालती और किरणमयी, 'मुक्ति का रहस्य' की आशा, 'राजयोग' की चषा और 'सिन्दूर की होली' की मनोरमा तथा चन्द्रकला नारी-समस्या के प्रतिनिधि पात्र हैं। इनके द्वारा यौन विचार की प्रकटना एवम् प्रदुषता का भी चित्रण हुआ है। अधिवास पुरुष पात्र पतित मनोवृत्ति के परिचायक हैं। इन नाटकों में 'चिरन्तन नारीत्व' ने पुरुष की महमग्नता पर विजय प्राप्त की है। १४

मिश्रजी के इन समस्या नाटकों की रचना शैली भी नवीन और मौलिक है। जीवन के यथार्थ वातावरण की मृष्टि के निमित्त इनमें स्वगतो और गीतो का बहिष्कार किया गया है। नाट्य संवाद सरलता और स्वाभाविकता के गुणों से भरपूर हैं। समस्याओं का उद्घाटन करने और व्यक्तियों तथा समाज की रुढ़िगत मान्यताओं पर निर्मम प्रहार करने में सवाद प्रसन्न साधन का काम देते हैं। मिश्रजी के सभी नाटक विमर्शपूर्ण हैं और उनका अतः विषादिकता की भाँति गाम्भीर्यपूर्ण है। इन नाटकों की भाषा में बड़ी भी क्लिष्टता या कृत्रिमता नहीं है। सर्वत्र सरलता तथा प्रासादिकता है। लेखक ने प्रसाद की बाध्यमयता तथा भावुकता से मुक्ति पान की चेष्टा अवश्य की है, किन्तु यह उसमें सफल नहीं हो सका है। कई नाट्य-संवाद उच्च-कोटि के काव्यत्व के उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। इन नाटकों में अभिनेयता के तत्त्वों का प्रभाव नहीं है। रसमय-विषयक लेखन की यह मान्यता इन नाटकों में चरितार्थ हुई है। "रामच का सगउन ऐसा होना चाहिए कि दर्शकों को ऐसा न मालूम

१. "मुक्ति का रहस्य" की भूमिका—ले० श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र, पृष्ठ २२।

२. 'आधुनिक हिन्दी नाटक'—डॉ० नगेन्द्र, पृ० ५६।

३. 'सन्धासी' की भूमिका—ले० श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र, पृ० ७।

हो कि हम लोग किसी अजनबी जगह में या किसी जादू-घर में आ गये हैं । 'रगमच और हमारे स्वाभाविक विकास में कोई बहुत विशेष अंतर नहीं व्यक्त होना चाहिए ।'"

अतः यह निर्देश करना आवश्यक है कि मिश्रजी में दृष्टान्त और शॉ की नाट्य-प्रतिभा नहीं है । इन नाट्यकारों की भाँति वे समस्याओं की गहराई में नहीं पँठ पाते । बोद्धिबद्धता और भावुकता के विरोधी तत्त्वों की समन्वित करने के कारण मिश्रजी के नाटक समस्या-नाटकों के सफल उदाहरण नहीं बने जा सकते । मिश्रजी में भारतीय और पश्चात्य आदर्शों का विविध सम्मिश्रण दृष्टिगन् होता है । उनके विषय में आचार्य नन्दलाल बाजपेयी का यह कथन सत्य है कि "कथानक के रूप में उनकी कला यथार्थानुसृत है । लेकिन विचारों के क्षेत्र में वे आदर्शवाद और परंपरावादी हैं ।"

### अन्य समस्या नाटक

व्यक्ति की समस्याओं के साथ ही साथ सामाजिक और राजनैतिक समस्याओं ने भी हिन्दी नाटकों में स्थान प्राप्त किया है । इनके उदाहरण सेठ गोविन्ददास के नाटक प्रस्तुत करते हैं । सेठ जी ने अपने जीवन में गांधीजी के पथ का अनुसरण करने की चेष्टा की है । अपने नाटकों में वे 'व्यावहारिक आदर्शवाद' द्वारा जीवन एवम् जगत् के प्रश्नों को हल करने की कोशिश करते रहते हैं । 'उनके नाटकों में हमें पिछले युग के सामाजिक और राजनैतिक जीवन की बुद्धि-वाक सुखरी आलोचना मिलती है ।' 'प्रकाश' (१९२५), 'स्वातन्त्र्य सिद्धान्त' (१९३८), 'सिंहासन' (१९४०), 'रंग और प्रहल' (१९४३), 'मनोप कहाँ ?' (१९४५), 'महत्त्व किसे ?' (१९४७), 'गरीबी या अमीरी' (१९४७), 'बड़ा पापी कौन ?' (१९४८), 'सुख किसे ?' (१९४९) आदि सेठजी ने कई सामाजिक नाटकों का सर्जन किया है । सेठजी की सबसे बड़ी सीमा यह है कि वे जीवन की ऊपरी सतह को ही स्पर्श कर पाते हैं । गहराई तक पहुँचना उनके लिए शक्य नहीं है । उनके नाटकों में समस्याओं को स्थूल दृष्टि से देखा गया है और सामान्य ढंग से अंकित किया गया है ।

### 'प्रकाश'

सेठजी का पहला सामाजिक नाटक है । इसमें वर्तमान सामाजिक समस्याओं के साथ-साथ राजनैतिक परिस्थितियों पर भी पर्याप्त प्रकाश डाला गया है । इसका नया प्रकाश है जिसकी भाँति उसने पिता जमींदार अजयसिंह ने गर्भावस्था के समय मिथ्या सदेह के बन्दीभूत होकर परित्याग किया था । प्रकाश जनता का मनोनीत नता बनता है और आंदोलन जगाता है । इस नाटक में उच्चवर्गीय लोगों की निंदा की गई है । सेठजी ने 'प्रकाश' के प्रारम्भ में उपक्रम (Prologue) और अन्त में उपसंहार (Epilogue) का नवीन प्रयोग किया है । इसमें 'साठ' का प्रतीक रूप में प्रवेश हुआ है । इस नवीन प्रयोग में लेखक को विशेष सफलता प्राप्त नहीं हो सकी है । वैसे भी यह सामान्य स्तरीय कृति है । 'सिद्धान्त स्वातन्त्र्य नाटक' में चतुर्भुजदास, उसके पुत्र त्रिभुवनदास और पौत्र मनोहरदास के बीच विचार स्वातन्त्र्य के समर्थन का निरूपण हुआ है । प्रसंगानुसार देश-सत्ता और राष्ट्रीयता के आदर्शों का भी सफल किया गया है । इस रचना में वाचस्पति एवम् प्रभावान्वित का

१. मुक्ति का रहस्य की मूकिका 'मैं बुद्धिवादी क्यों हूँ'—ले० श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र, पृष्ठ २४

२. 'नया साहित्य नये प्रश्न' श्री नन्दलाल बाजपेयी, पृ० १६५-६८ ।

३. आधुनिक हिंदी नाटक—डॉ० जगन्नाथ, पृ० ६६ ।

देनी है और पिता के पास चली जाती है। उसके पिता लक्ष्मीदास उसे फिर से अपना लेते हैं। वे अचला से अधिक उसके बच्चे को चाहते हैं। इसे अपमान समझकर अचला फिर पिता का घर छोड़ती है और विद्याभूषण के ही नगर में अकेली रहकर निर्धनता और विवशता से संपर्क करती है। अपनी साधना में सफल होने पर जब पति से मिलना चाहती है तब पति स्वयम् उससे यह कहने आना है कि धन जीवन का अनिवार्य अंग है। इस रहस्योद्घाटन के पूर्व विद्याभूषण के हृदय की घड़कन बन्द हो जाती है। अचला अपने पुनः स्वस्तीचन्द्र के साथ प्राजीवन स्वावलम्बन और त्याग के मार्ग पर दृढ़तापूर्वक चलती रहती है। इस नाटक की कथावस्तु बड़ी ही रोचक एवम् आकर्षक है। नाटककार ने उसका क्लृप्तिकरण से विकास किया है। अन्त आकस्मिक और अस्वाभाविक है जो नाट्य-सौन्दर्य में नटि पड़ा करता है। इस कृति में अचला का पात्र अत्यन्त सजीव और सुन्दर है। उसकी भावुकता, कर्तव्यपरायणता और मानसिक पीड़ाओं का सुचारुरूपेण उद्घाटन हो सना है। विद्याभूषण का त्याग एवम् भोग-मग्न-धी संपर्क वस्तुतः मानवी स्वभाव का ही प्रदर्शन करता है। लक्ष्मीदास न केवल लक्ष्मीदास है, वह स्नेहशील पिता भी है। इस नाटक में लेखक ने मानव के पतन को सहानुभूतिपूर्वक देखा है। पात्रों के अनद्वन्द्व का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने में लेखक की बड़ी सफलता मिली है। इससे स्वगत चरित्रावतार को अधिक स्पष्ट करते हैं। नाटक के गीत पानों एवम् प्रसंगों के अनुरूप हैं। यह प्रादर्शवादी रचना सेठजी के व्यक्तित्व का अच्छा प्रतिनिधित्व करती है।

‘दुल बघो’, ‘सनीप कहीं’, ‘सुख किसमें’, ‘महत्त्व किसे’, इत्यादि सभी नाटक राज-नैतिक, सामाजिक और वैयक्तिक समस्याओं से सम्बन्धित सेठजी के प्रादर्शवाद की प्रस्थापना करते हैं। इन सभी नाटकों में सिद्धान्तों की भीमता अधिक है और ज़ादतीय संपर्क एवम् कार्य व्यापार की ग्यूनता है। सेठजी के अविकाश नाटक प्रचारात्मक कृतियों के निकट हैं। वे उत्तम समस्या नाटकों में परिणमन नहीं होते। उनमें भाषा की सरलता और स्वाभाविकता विचारों की मौलिकता और स्पष्टता तथा कथावस्तु की स्पष्टता अवश्य रहती है जो वस्तुतः श्लाघनीय है। इस दृष्टि से सेठजी हिन्दी नाटककारों में स्थान पाने के अधिकारी हैं।

### ‘अगूर की बेटो’

गोविन्द वल्लभ पंत का नाटक ‘अगूर की बेटो’ सन् १९३७ में प्रकाशित हुआ। तीस अंकों और पंद्रह दृश्यों के इस नाटक में यह दिखाया गया है कि सरार के कारण किम प्रकार व्यक्ति अपने परिवार के साथ बरबाद हो जाता है और सत्त्वर्ग के सुप्रभाव से वह किम प्रकार फिर से सुखी बन सकता है। ‘अगूर की बेटो’ का नायक मोहनदास है जिसके क्रिया-कलापों से कथा का विकास होता है। उसकी पत्नी कामिनी नायिका के रूप में चित्रित हुई है। दोनों का चरित्र चित्रण वास्तविक और सुस्पष्ट है। कामिनी परिपरायण, चरित्र-शील और प्रादर्श नारी है जो पति के सभी अत्याचारों को सह लेती है और अंत में वह विनोदचन्द्र के छद्म रूप में पति को मुगारती है। विनायक की पत्नी विन्दु में भी नारी स्वभाव की सुन्दरताएँ दुर्गोचर होती हैं। माधव में खलनायक के सभी दुर्गुण विद्यमान हैं। इस नाटक के कार्य व्यापार में उही सक्रियता और गतिशीलता है। घटनाओं के घान-प्रत्याघातों से कथानक तीव्र-गति में अग्रसर होता है। अंत में उसका सुख में पर्यवसान होता है जो प्राश्चा-ल्य मुषान्तर्गी (comedy) का स्मरण कराता है। इस नाटक की यह विशेषता है कि इसमें कोई भी तटस्थ अंत तक बना रहता है। नाटक की समाप्ति के समय पात्रों का पूरा भेद दृष्टता



के साथ लेखक ने, अशोक और मातादीन के पारिवारिक जीवन की रोचक घटनाओं का भी समन्वय किया है। वस्तुतः यह नाटक लेखक की रचना-प्रतिभा का अच्छा परिचय देता है। इसका नायक भावनाशाली अशोक कुमार है। इसमें मातादीन का चरित्र-विकास भी समुचित रूप से हुआ है। उसका हृदय परिवर्तन करने वाली आभा अत्यन्त उदात्त एवं आदरणीय नारी है। वह स्त्री-जीवन के अन्तर्लोक का तेज प्रगट करती है। अन्य सभी पात्रों का चरित्र-कन बड़ा सजीव है। रचना-विधि भी बहुत ही कलापूर्ण है। समझी की भाषा-शैली प्राञ्जल एवं परिष्कृत है। 'अपराधी' बानावरण, संवाद आदि की दृष्टि से उत्कृष्ट है। यह कृति पूर्णतया अभिनेय है। इसमें अभिनय की नितान्त नवीन टेक्नीक का प्रयोग किया गया है जो रंगमंच एवं चित्रपट दोनों के लिए उपयुक्त है। "अपराध और अपराधी के सम्बन्ध में हमारी पुर्गत्तन धारणा को परिवर्तित करने के लिए चुनौती देने वाला" यह नाटक हिन्दी में नई परंपरा का प्रारम्भकर्ता है।

### 'साध'

पृथ्वीनाथ दामा ने 'साध' नाटक की रचना १९४४ में की। इसकी कथावस्तु इस प्रकार है - कुमुद पाश्चात्य सभ्यता की उपाधिका है। वह उन्मुखतः प्रेम की पक्षपाती है और विवाह एवं मानवत्व को तिरस्कार की दृष्टि से देखती है। उसे अश्रित से प्रेम है। परन्तु विवाह को बंधन समझकर इसमें वह पाणिग्रहण नहीं करती। माता राजेद्वारी और सखी मृदुला के समझाने पर कुमुद अश्रित से विवाह करती है। सम्नाभोत्पत्ति के प्रति उसे अपार घृणा है। अतः वह अपने मन में तथा पति से सदैव उलझने रहती है। कुशल अश्रित कुमुद की विचित्रता जिभा लेता है। तदनंतर कुमुद मोहन नामक बालक के सम्पर्क में आती है जो अपने स्नेह तथा सौन्दर्य से कुमुद का मानन परिवर्तन कर देता है। कुमुद में सम्मान प्राप्ति की आकांक्षा जागती है जो नारी-जीवन की शाश्वत साध है। लेखक ने इस नाटक द्वारा शिक्षित युवतियों की अस्वाभाविक जीवन पद्धति तथा असन्तुष्टि विचारसरणी को आलोचना की है। 'साध' दामाजी की अपेक्षाकृत प्रौढ़ रचना है। इसमें वस्तु-विन्यास का महत्त्वपूर्ण प्रगट हुआ है। पात्र अन्तर्द्वन्द्वयुक्त हैं। कुमुद के अन्तर्महर्षण का विवरण करने में लेखक को बहुत अधिक फलना मिला है। कुमुद के मन में एक ओर नारी-जीवन की विवाह और सन्तान-प्राप्ति की सन्तान साध है और दूसरी ओर पाश्चात्य कृत्रिम सभ्यता से अभिभूत होकर वह स्त्री-स्वतन्त्रता का अनगंत अर्थ कर बैठती है। इन द्वन्द्वमूलक परिस्थितियों के बीच कुमुद तीव्रतम मानसिक संघर्ष का अनुभव करती है। लेखक ने इसका बड़ी कुशलता से सूक्ष्मनिखन किया है। कुमुद के जीवन एवं व्यवहार परिवर्तन में भी बड़ी स्वाभाविकता तथा सगति है। अश्रित का पात्र कुमुद के चरित्रविकासार्थ अवतर्गित हुआ है, फिर भी वह महत्वपूर्ण है। उसकी मानसिक स्वस्थता तथा सहनशीलता सराहनीय है। अश्रित के चरित्र द्वारा लेखक ने भारतीय दृष्टिकोण प्रगट किया है। भाषा, शैली, चरित्रचित्रण, वस्तु-उपगटन सब तरह से यह नाटक सफल है।

वेचन दामा 'उग्र' ने 'चुश्न' (१९३७) 'आवारा' (१९४२) आदि सामाजिक नाटक लिखे हैं। 'चुश्न', में भारतीय मजदूर की दलीय दारिद्र्य स्थिति का यथार्थवादी चित्र है।

‘आवारा’ जमींदारों की मिलासिता का नग्न रूप पेश करता है। ये नाटक मध्यम स्तर के हैं।

### उपेन्द्रनाथ अशक के सामाजिक नाटक

उपेन्द्रनाथ अशक हिन्दी के बहुमुखी प्रतिभा के लेखक हैं। वे उपन्यासकार, कहानी-कार, कवि और नाटककार के रूप में प्रसिद्ध हैं। किन्तु इन सबमें उनका नाटककार का रूप सर्वाधिक सफल माना जाता है। ‘जय पराजय’ को छोड़कर उनके सभी नाटक सामाजिक हैं जिनमें जीवन के मृदु-वटु अनुभव अंकित हुए हैं। अशक नवीन नाट्य शैली और शिल्प के प्रयोगकर्ता हैं। ‘प्रसाद के बाद हिन्दी-नाटक का जो नयी दिशा में उत्थान हुआ है, उपेन्द्रनाथ अशक उसके प्रमुख प्रतीक और स्तम्भ माने जायेंगे। इसका कारण कि शायद ही अन्य किसी नाटककार ने नयी पद्धति को इतनी लगन के साथ अंगीकार किया है और इतने परिश्रम और निश्चय के साथ सँवारा है।’<sup>१</sup>

### ‘स्वर्ग की भनक’ (१९३६)

अशक का यह पहला सामाजिक नाटक है जो व्यंग्य प्रधान है। इसमें लेखक ने उच्च शिक्षा-प्राप्त युवकों और युवतियों की वैवाहिक समस्याओं का विवरण दिया है। रघुनन्दन एक शिक्षित नवयुवक है जो अल्पशिक्षित या अशिक्षित युवती से इम्तिह विवाह करना नहीं चाहता कि वह उसके जीवन को पूर्णता प्रदान नहीं कर सकती। वह उमा नामक उच्च-शिक्षा प्राप्त युवती के पीछे लट्टू है। उसकी यह कल्पना है कि उमा उसका जीवन को स्वर्ग बना देगी। वस्तुतः उमा स्वर्ग तो क्या स्वर्ग की भनक भी रघुनन्दन को नहीं दिला सकती। इस सत्य का साक्षात्कार रघुनन्दन उस समय करता है जब वह अपने प्रोफेसर राजेन्द्र और भिन्न प्रशिक्षक दाम्पत्य जीवन को निकट से देखने का अवसर पाता है। दोनों की पत्नियाँ सुशिक्षिता और सक्षम हैं। किन्तु उन्हें भोजन पाने, घर सभासन-सजाने और बच्चों का लालन-पालन करने की तकिक भी चिंता या रुचि नहीं है। ये द्रविया ‘कसर्ट’ में जान की सज धज्जर घूमन-घामन की और पाश्चात्य जीवन व्यवहार का अंधा अनुकरण करने की ओर विचलित प्रवृत्त रहती हैं। फलतः उनके दाम्पत्य जीवन में सन्तुष्टि नहीं है। उनमें एक प्रकार का घनाबदीपन और दिवावा आ गया है। भीतर से इन सुशिक्षित परिवारों का जीवन, कलह, वदना और अशांति से भरा हुआ है। इस तथ्य का ज्ञान प्राप्त हान ही रघुनन्दन की स्वर्ग की कल्पना टिकन हो जाती है। और वह कम पढ़ी जित्नी लड़की रक्षा में वैवाहिक सम्बन्ध जोड़ता है। इस नाटक द्वारा लेखक नारी शिक्षा का विरोध नहीं करते, किन्तु शिक्षित नारी का सर्वसाधारण का वास्तविक जीवन जीने की सलाह देता है। आधुनिक नवयुवकों के विवाह विषयक रीति-रिवाजों पर भी लेखक ने मार्मिक व्यंग्य किया है। स्वच्छदाप्रिय शिक्षित युवती से विवाह कर सुख शांति की आशा रखना आकाश-मुमुक्षु है। अशक ने इस नाटक में आधुनिक नारी पर जो व्यंग्य किये हैं। उन्हें पढ़कर या मंच पर अभिनीत होठ देखकर उन्मुक्त हास्य की सृष्टि होती है। थोमसी अशोक और अशोक के सशद अतिव्यंग्य

१. श्रीमता कौशल्या अशक द्वारा संपादित “नाटककार अशक” नामक ग्रंथ में श्री जगदशन्धर के का लेख। ‘नाटककार अशक’—ग्रं० सं०, १९५४ पृ० १४

हास्यमय है। यह नाटक रानव पर रई वार सेना जा चुका है और अपने सवादी और सभापणों को मुनकर दर्शकगण हँसते-हँसते लोट-पोट हो गये हैं। इस नाटक का व्यंग्य बड़ा करारा और गहरा है। इसमें मध्यम वित्त-वर्ग की रिकतता पर भी प्रकाश डाला गया है। अशोक और राजेन्द्र विभिन्न वर्ग के प्रतिनिधि पात्र हैं। उनमें धुरीहीनता है और झूठा दम है। श्रीमती राजेन्द्र, श्रीमती अशोक और उमा आधुनिक उच्च शिक्षा-प्राप्त नारियों के खोललान और अप्राकृतिक जीवन की प्रत्यक्ष करती हैं। नाटक की भाषा चुस्त और छुटोली है। नाटकीय सवादी में सजीवता और सरलता है। इसमें मार्थ-व्यापार तथा प्रभावकर्म की भी कमी नहीं है। 'स्वयं की झलक' की गणना अटक के अच्छे नाटकों में होती है।

### ‘छठा बेटा’ (१९४०)

अटक के इस समस्या प्रधान सामाजिक नाटक में वृद्ध पिता के प्रति पुत्रों की स्वार्थ-जन्य भावनाओं का हास्य-व्यंग्यमय चित्रण हुआ है और उसी के साथ मानव मन की अनृत वासनाओं का स्वप्न द्वारा उद्घाटन भी हुआ है। इस दृष्टि से यह नाटक ‘स्वप्न नाटक’ की परंपरा का भी निर्वाह करता है। इसकी कथा संक्षेप में इस प्रकार है—प० बमतलाल रेलवे के रिटायर्ड अधिकारी हैं। वे शराबी हैं। उनके छह बेटे हैं, जिनमें से छठा बेटा बड़ी चना गया है। ये पाँच बेटे पिता की अवहेलना और ओछा करते हैं। एक दिन बड़े बेटे की पत्नी दस रुपये का नोट देखकर प० बमतलाल को आटा सरीसरे भेजती है। किन्तु वे उन रुपये की शराब पीते हैं और लॉटरी खरीदते हैं। लॉटरी पर उन्हें ढाई फटवार सहानी पड़ती है। वे सेटते हैं। उनकी भाँग लग जाती है। स्वप्न में वे देखते हैं कि उन्हें लॉटरी के तीन लाख रुपये प्राप्त हुए हैं। इससे पाँचों बेटे उनकी सेवा-बाखरी करने लगते हैं। रुपये ऐंठने के लिए वे उन्हें बाराह पिलाते हैं और सब तरह से उनकी खुशामद करते हैं। लेखक ने पुत्रों की इस स्वार्थवदुता और चाटुकारिता के प्रसंग को प्रत्यक्ष हास्य एवम् व्यंग्यपूर्ण शैली में प्रस्तुत किया है। पाँचों लड़कों के व्यवहार से हँसी के फव्वारे छूटने लगते हैं। जब पिता से रुपये छीन लिया जाता है तब वे लड़के उन्हें अपने साथ रखने से इनकार कर देने हैं। और अंत में छठे बेटे दयालचंद का आगमन होता है, जो प० बमतलाल को सब तरह से सुखी करने का आश्वासन देता है। इतने में स्वप्न टूट जाता है और वे यथार्थ जीवन के घरातल पर आ जाते हैं जहाँ न दयालचंद है और न सुख-शांति है। इस प्रकार इस नाटक का अतीव विषादपूर्ण अंत होता है। यह कृति प्रारंभ में जितनी हास्योत्तेजक है अंत में उतनी ही वेदनाजन्य है। अटक ने इस नाटक के हास्य और व्यंग्य द्वारा भी गभीरतम समस्या का प्रतिपादन किया है। प्रो० एलाहद्दिस निकल ने अमरिखी लेखक वाक्मैन और हार्ट की व्यंग्यपूर्ण रचनाओं के विषय में यह कहा है कि, “उनके बाह्य मनोविनोद के पीछे गभीर उद्देश्य की स्पष्ट धारा प्रवाहित होती है जो उन्हें गणनात्मक ऐतिहासिक महत्त्व प्रदान करती है।” निकल का यह कथन अटक की इस कृति के विषय में भी उतना ही सत्य है। इस नाटक का रचना विधान इतना आकर्षक एवम् नवीन है कि वह रंगमंच पर प्रारंभ से अंत तक दर्शकों के चित्त को पूरी तरह खींचे रह सकता है। स्वप्न दृश्य में “प० बमतलाल के अवचेतन मन की दमो हुई धतूँ कागना साकार हो उठी है।” इस दृश्य की

योजना द्वारा अश्व का नाटकीय कौशल तो प्रगट होता ही है, तदुपरांत उनकी अतर्कन के स्तरों के खोलने की अद्भुत शक्ति का परिचय भी प्राप्त होता है।

### ‘अलग-अलग रास्ते’

अश्व ने इस नाटक की रचना सर्वप्रथम १९४३ में ‘आदि मार्ग’ नामक एकांकी के रूप में की थी। तत्पश्चात् यह इस त्रिअंकी के रूप में १९५४ में प्रकाशित हुआ है। हमारे समाज में नारियो के दो वर्ग दृष्टिगत होते हैं एक परंपरावादी, दृष्टियों और प्राचीन संस्कारों का पुजारी और दूसरा प्रगतिवादी, नवीन भावनाओं और आदर्शों का उपासक। दोनों में सन्तुलन एवम् सामंजस्य नहीं है। अतः उनमें निरंतर संघर्ष चलता रहता है। यह एक सामाजिक समस्या है। इसके अलावा पुरुष का नारी को दासी या उपासक का वस्तु समझना एक और समस्या है। जिवन नारी-जीवन को कुठिन बना रक्ता है। समाज में नारी विरयक विचार एवम् व्यवहार का विरोध तीव्र अंशों पर फैल रहा है। अश्व के अलग अलग रास्ते में इन्हीं समस्याओं को प्राधान्य प्राप्त हुआ है।

प० ताराचन्द की दो पुत्रियाँ हैं, राज और रानी। एक पुत्र है जिसका नाम पून है। राज का पति प्रो० मदन उसे त्याग कर एक दूसरी लड़की मुद्दान से, जो एम० ए० पास है, प्रेम करता है। राज प्राचीन परंपराश्रितिनी है। अतः स्वयं होन पर भी वह पतिव्रता बनकर पति की पूजा करती है। परन्तु प्रो० मदन उससे घृणा करता है। वह सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक समस्याओं में उलझा हुआ है। उसका अतर्कन उसे बँन नहीं लेन देता। अतः म सुझान को वह अपनी पत्नी बनाता है। फिर भी राज के मन में मदन के प्रति विद्वेष या घृणा नहीं जागती। रानी का विवाह त्रिलोकचन्द वकील से हुआ है। काफी दहेज न मिलन के कारण त्रिलोक रानी को छोड़ देता है। रानी भी राज की तरह पिता के घर में रहती है। रानी समाज में स्त्री के स्वाभिमान एवं सम्मान को आश्रयक मानती है। वह पुरुषों के साथ समानाधिकार का दावा करने वाली आधुनिक युवती है। पिता ताराचन्द पुरानी लीक पर चलन वाले व्यक्ति हैं, अतएव अपनी इस विद्रोहिणी पुत्री को पति-विरागता का बोध देते हैं। पिता-पुत्री में सदा वैचारिक मतभेद चलता है। एक दिन रानी पति की तरह पिता की भी छोड़कर इन्धन की ‘नोरा’ (‘डॉल्स हाउस’ की नायिका) की भाँति चल देती है। नई चेतना का प्रतीक उसका भाई पून उसका साथ देता है। रानी और राज दोनों बहनों के दो अलग अलग रास्ते हो जाते हैं। इस प्रकार नाटककार ने नारी की पुराने और नूतन जीवन-दृष्टि के संघर्ष की यथार्थ चित्रणी इस दृष्टि में प्रस्तुत कर वर्तमान युग की युवती के समस्त स्वातंत्र्य, स्वाभिमान और स्वावलम्बन का आदर्श उपस्थित किया है। प्रगतिवादी युग में सम्मिलित परिवार के दुष्परिणामों का भी उल्लेख है। नाटक के सभी पात्र दृष्टि की मूलभूत समस्या को उजागर करने में सहायक सिद्ध होते हैं। इस नाटक की यह विशेषता है कि इसमें पात्र और समस्या—दोनों को समान महत्ता प्रदान की गई है। इसका अर्थ मुखातिब होते हुए भी दुष्प्रभूल है। रानी और पून का प्रस्थान विषादयुक्त है। इस नाटक की कथावस्तु यथार्थ जीवन की अभिव्यक्ति करती है। इसका चरित्रांकन अत्यंत सन्न है। संवाद पात्रानुसृत हैं। प्रसंगों के पात्र-प्रतिपादों के द्वारा दर्शकों को उन्मादित करने की उनमें अभाधारण शक्ति है। यह दृष्टि कई बार भारत के कई नगरी में पूरी सफलता के साथ खेला जा चुकी है।

यह मास्को (रुस) के टेलिविजन पर भी जून १९५८ में प्रदर्शित की जा चुकी है।<sup>१</sup> यह नाटक साहित्यिक एवं रंगमंचीय दोनों आवश्यकताओं की पूर्ति करता है।

### ‘अंजो दीदी’ (१९५५)

उपेन्द्रनाथ अक्षक के इस चरित्र-प्रधान मनोवैज्ञानिक नाटक की व्यावस्तु हमारे अभि-  
जात्य वर्ग में सम्प्रतिष्ठित है। इसकी नायिका अजलि है, जो अपनी चारित्रिक विविधताओं और  
मानसिक अभिव्यक्तियों के कारण अपने पारिवारिक एवं दाम्पत्य जीवन की विषादयुक्त बना देती  
है। वह मनुष्य जीवन में नियंत्रण और अनुशासन की सदा अनिवार्य समझती है। उसे यह  
माया नाना से विरासत में प्राप्त हुई है, जिससे वह अत्यन्त दृढ़ता एवं आग्रहपूर्वक चिपकाये हुए  
है। इसी के फलस्वरूप वह अपना ही नहीं, अपने पति वकील इन्द्रनाथगण, पुत्र नीरज, पुत्र-  
वधू श्रीमती आदि परिवार के सभी सदस्यों का जीवन झुटका, नीरस एवं यंत्रवत् बना देती है।  
समय की नियमितता के पालन तथा पारिवारिक परंपरा के निर्वाह का दुराग्रह अंजो दीदी में  
अत्यधिक है। उसके उठोड़ अनुशासन से सारा घर आतंक और रहस्यमयी घुटन का अनुभव  
करता है। अंजो दीदी का जीवन व्यवहार एक मनोवैज्ञानिक समस्या है। अक्षक ने अंजो दीदी  
के अग्रमन की गहराई में पैठर उसका अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण किया है जो वस्तुतः प्रशमनीय  
है। उसकी सतक का प्रधान कारण उसकी प्रह्लादिता और नाना के बश-परंपरागत सत्कार  
हैं जो सारे परिवार का सत्यानुरोध करने हैं। वह दृढ़ जानी है पर झुक नहीं पानी। उसके  
मरने पर भी उसका प्रचंड शातक सारे परिवार पर हावी रहना है। उसके बाद उस परंपरा  
का पालन श्रीमती करती है। सबकुछ अंजो दीदी दया का पात्र है।

वकील इन्द्रनाथगण को धराब की लत है। उन्हें अंजो दीदी के कठोर नियंत्रण के  
कारण परेशानी है। वे छिन-छिन्नकर कलत्र में धराब पीते हैं। उनकी तबीयत मनमौनी और  
मस्त थी। पर अंजो की सखी से वे सखीश बन गये हैं। उनकी एकमात्र आकांक्षा है, “इस  
घर की घड़ी की तरह नहीं, इंसानों की तरह जीना चाहिए।”<sup>२</sup> थोपत जीवन की सरलता  
और अकृत्रिमता की प्रतिभूति है। वह बच्चों की तरह अंजो दीदी की व्यवस्था को अव्यवस्था  
में परिणत कर देता है। “मानसिक अतर्द्धगंड से भरे इस नाटक की चालक-शक्ति प्रीति है।”<sup>३</sup>  
यह प्रतिवाद का विरोध कर मध्यम मार्ग का अनुमोदन करता है। “चारित्रिक आतंक से  
स्वतंत्र उस जीवन का रूप वह सामने रखता है, जो दबाव, जुलम और मानसिक बाधना  
से मुक्त, अपनी प्रतिभा से प्रस्फुटित होना चाहिए। सम्भवतः यही लेखक का मूल मतव्य  
है।”<sup>४</sup> इस कृति के द्वारा लेखक ने व्यक्ति की कूठा के घुपूरिणामों को प्रगट किया है। साथ  
ही खलील जिब्रान की उस पवित्र को साथ सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि, “बच्चों को  
सब कुछ दो, पर अपने विचार मत दो।”

दो अंकों का यह नाटक नाटकीय रूप-विधान एवं रंगमंचीय प्रदर्शन की दृष्टि से  
पूर्णतः सफल है। इसमें अक्षक के कलात्मक दृष्टिकोण तथा रंगमंचीय अनुभव का अच्छा

१. नीलाम प्रकाशन—प्रथम द्वारा प्रेषित पत्र : ता० २०-१२-५८।

२. अंजो दीदी—श्री उपेन्द्रनाथ ‘अक्षक’, १९५४, पृ० १४०।

३. ‘अंजो दीदी’—एक मूल्यांकन—ले० श्री सतीशचन्द्र श्रीवास्तव, पृ० १८।

परिचय मिलता है। यह कृति कई बार आकाशवाणी पर प्रसारित और रंगमंच पर अभिनीत हो चुकी है।<sup>१</sup>

## ‘अधी गली’ (१९५६)

अश्व का यह नाटक शरणाधियों के आगमन के पश्चात् देश के समाज जीवन में उत्पन्न नवीन समस्याओं और सघर्षों को चित्रित करता है। इसमें सात अक्ष हैं जो स्वतंत्र और स्वतः पूर्ण एकांकी भी हैं और सम्मिलित रूप में एक संपूर्ण नाटक का भी निर्माण करते हैं। यह अश्व का नवीन नाट्य प्रयोग है जो वस्तुतः स्तुत्य है। बोल साहब, विन्दा बाबू, कॅप्टन लीकू, रामचरण कलकं, श्रीमती कौल, विन्देश्वरी आदि हमारे पात्र हैं जो सड़ी अधी गली में घा पड़े हैं और ज्यो त्यो कर जिन्दगी काटते हैं। इन्हे लेकर लेखक ने हमारे सामाजिक आदर्शों के खोखलेपन का और निम्न मध्यवर्गीय जीवन की यथार्थ वस्तु-स्थिति का हास्यास्पद ढंग से निरूपण किया है। इसमें एक व्यक्ति के जीवन-वृत्त या घटना का समावेश नहीं हुआ है। इसमें सामाजिक दूषणों से भरी हुई एक गली में पात्रों और प्रसंगों की प्रवृत्तियों का निरूपण है। अश्व ने अपनी ग्रीढ़ व्यापारिक शैली में नितान्त यथार्थ चित्रण ‘अधी गली’ का अंकित किया गया है। “‘अधी गली’ सचेत है, निम्न मध्यवर्गीय हृदय की उन सँफरी गलियों का जो खुद जाँचें तो हमारे जीवन की सुखद और प्रशस्त बना दें।” रामच की दृष्टि से इस कृति में काफी नवीनता और प्रयोगशीलता है जो अश्व की पंनी दृष्टि का परिचय देती है।

इसके अनन्तर अश्व के अन्य सामाजिक नाटकों में ‘कैंद’ (१९४५), उडान (१९४६), ‘भँवर’, ‘पैररे’ आदि गणना पात्र हैं।

## अश्व की नाट्य-कला

अश्व के नाटकों का रचना का १९२७ से शुरू होता है और आज तक वे अविश्रान्त रूप से नाट्य सृष्टि में सलग्न हैं। उनके नाटकों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे रंगमंचीय और साहित्यिक दोनों दृष्टियों से उत्कृष्ट हैं। हमारे समकालीन नाटककारों में शायद अश्व ही ने स्पष्ट रूप से प्रसाद के बाद रंगमंच और साहित्य दोनों में मानदण्ड पर सही उत्तर देने वाले नाट्य साहित्य को प्रस्तुत किया।<sup>२</sup> अश्व प्रयोगशील नाटककार हैं। ‘कैंद’ और ‘उडान’ लघु नाटक हैं। ‘छठा बेटा’ स्वप्न नाटक है और ‘अधी गली’ सात एकांकियों और सात अक्षों का एक संपूर्ण नाटक है। इस दिशा में अश्व पुनान्तरकारी नाटककार बड़े जा सकते हैं।

अश्व के नाटकों के विषय जितने समाजगत हैं उतने ही व्यक्तिगत हैं। ‘अनन्य-भलग रास्ते’ की राज और रानी, ‘छठे बेटे’ के प० बरान्तलाल, ‘स्वर्ग की भूलक’ का रघु, ‘अनो दीदी’ की अजलि, ‘कैंद’ की अम्मी और ‘भँवर’ की प्रतिमा की जो वैयक्तिक समस्याएँ हैं वे समाज से असंयुक्त नहीं हैं। ये सभी समस्याएँ यथार्थ के घरातल पर अवस्थित हैं और स्वस्थ समाज-रचना के लिए नये हल की प्रतीक्षा कर रही हैं। इनका मनोविज्ञान का विशेष सम्बन्ध है। इन

१. नाटककार अश्व—स० श्रीमती कौस्तुभ्या ‘अश्व’, पृ० २२६।

२. श्री जगदीशचन्द्र माथुर : ‘सिद्ध गोविन्ददास अभिनदन अक्ष’ पृ० १७०

नाटकों के सभी पात्र बड़े जानदार और व्यक्तिगत-महत्त्वपूर्ण हैं। वे केवल वर्ग-विशेष का प्रतिनिधित्व करने वाले 'टाईप' नहीं हैं। उनके अंतर्मन में प्रवेश कर निमूठतम भावों का समस्त सुन्दरनामों और दुर्बलताओं के साथ प्रकाशन करना 'अस्व' की एवान्त विशेषता है। मनो-विश्लेषणात्मक चरित्रावन इन्हें सहज साध्य है।

अस्व के नाटकों में हास्य और व्यंग्य का गहरा पुट रहता है। सामाजिक विद्रूपता की कटु आलोचना करने के लिए इन नाटकों में हास्य का प्रभावशाली माध्यम के रूप में प्रयोग हुआ है। भारतेन्दु पराशर के प्रहसनो में स्थूल हास्य एवं व्यंग्य हैं जिससे अभद्रता और अस्वीयता की सृष्टि होती है। इसीलिए उनकी चोट भी गहरी नहीं होती। इस विषय का विवरण हम पूर्ववर्ती पृष्ठों में 'प्रहसन' स्तम्भ के अन्तर्गत प्रस्तुत कर चुके हैं। उन भारतेन्दु कालीन नाटकों के हास्य व्यंग्य की अपेक्षा अस्व के नाटकों का हास्य एवं व्यंग्य बड़ा सूक्ष्म एवं पैना है जो दिल पर करारी चोट करता है। पैन्ने, छटा घेठा, अजो दीदी, 'स्वर्ग की मल्ल' आदि इतक उदाहरण हैं। उनका हास्य स्वाभाविक, सरल और प्रभावोत्पादक है। व्यंग्य मार्मिक एवं सप्रयोजन है।

अस्व के नाटकों के सवाद स्वाभाविक और सजीव होते हैं। पात्रानुसूल सवाद-योजना करने में उन्हें बड़ी सफलता मिली है। दैनिक जीवन की चार्चार्च-बाँनी को उन्होंने अपनाया है जिसमें पात्र अपने सवादों में यदा कदा स्थित गायबालियों का भी प्रयोग करते हैं। अछूरे सवाद और वाक्य तथा अनुमोनी भूमिकाएँ उनके सवादों में कभी-कभी प्रयुक्त होती हैं जिससे नाटकीय वातावरण में घरेलूय का समावेश होता है। अस्व की रीढ़ी पर पात्रवाच्य समस्या नाटककारों का काफी प्रभाव पड़ा है। उसमें सक्रियता, गतिशीलता तथा सरलता के गुण पर्याप्त मात्रा में उल्लेख्य होने हैं। वहीं उनकी रीढ़ी साकेतिक और प्रतीकात्मक भी हो गई है जिससे प्रतिपाद्य हनु आकस्मिक ढंग से अभिव्यक्ति हो जाता है। अस्व अपने नाटकों में सकलनामय का यही छुबी के साथ निर्वाह करते हैं। उनके सभी नाटक कई बार एक स्थानों पर सकलनामयक अभिनीत हो चुके हैं।<sup>१</sup> वस्तुतः प्रसाद के बाद हिन्दी नाटक का जो नयी दिशा में उत्थान हुआ है, उपेन्द्रनाथ अस्व उसके प्रमुख प्रतीक और स्तम्भ माने जायेंगे।<sup>१</sup>

## अन्य नाटककार

वृन्दावनलाल वर्मा ने लगभग सात भाग सामाजिक नाटक लिखे हैं। इन नाटकों में अन्य हिन्दी सामाजिक नाटकों की भाँति समाज की भिन्न भिन्न समस्याओं का प्रतिपादन किया गया है। इनमें 'राखी की साज' (१९४३), 'बाँस की फाँस' (१९४७), 'धोले हाथ' (१९४८), और 'बिलोने की सोज' (१९५०) विशेष महत्त्व रखते हैं।

'राखी की साज'—मे राखी बाँधने के दिन रिवाज को बनाये रखने की हिमायत की गई है। उर्मा जो राखी की सुन्दर प्रथा को चिरकाल तक जीवित रखने के आकांक्षी हैं। इस नाटक में डाकुओं के साथी मेघराज सपेरे का उच्च चरित्र अंकित किया गया है जो अपनी धर्म की वल्लभ चम्पा की सब तरह से सहायता करता है और अंत में राखी की साज रखने के लिए जीवन समर्पित कर देता है। 'बाँस की फाँस' में कॉलेज के लड़कों की प्रणय-

१. देखिए—'ज्यादा अपना कम परायी', श्री उपेन्द्रनाथ अस्व, प्र० सं० १९५१, पृ० २११।

२. श्री जगदीशचन्द्र माधुर—'सैठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ', पृ० ३७०-३७१।

सम्बन्धी निम्न-स्तरीय मनोवृत्ति पर प्रकाश डाला है। गोकुल और फूलचन्द कॉलेज के छात्र हैं जो अपनी रस देकर भिलाइन पुनीता और उच्चवर्गीय मन्दाकिनी की जीवन रक्षा करते हैं। पुनीता का विवाह गोकुल से हो जाता है, पर मन्दाकिनी फूलचन्द के प्रेम को ठुकरा देती है, क्योंकि फूलचन्द अपने उपकार का अभिमान कर उसे जलील करता है। 'पीले हाथ' में दहेज प्रथा और मिथ्याभिमान को बटु आलोचना की गई है।

'खिलौने की खोज'—वर्मा जी का यह नाटक मानव-मन का विश्लेषण करता है। इसका सम्बन्ध फ्रॉयड के काम सिद्धान्त में है। सलिल और सरूपा छुटपन में परस्पर प्रेम करते हैं। सलिल, सरूपा की चाँदी की तस्वीर जो खिलौने के समान है, पुरा लेता है। तदनन्तर दोनों के जीवन प्रवाह भिन्न दिशाओं में प्रवाहित होते हैं। सरूपा का विवाह सेतुचन्द नामक सम्पत्तिवान् व्यक्ति से हो जाता है। इससे वह बीमार रहती है। उपर सलिल डॉक्टर बन जाता है, पर अविवाहित रहता है। उसे मानसिक चिन्ताओं से तपेदिक का रोग हो जाता है। वह सरूपा के ही गाँव में स्वास्थ्य सुधारने के निमित्त रहता है। उसका सेतुचन्द से परिचय होता है जो उसका बड़ा क़ाल रखता है। सरूपा का ग़हा बच्चा सलिल का खिलौना उठा ले जाता है। उसकी खोज में यह पुनः परिणाम आता है कि सरूपा और सलिल दोनों स्वस्थ हो जाते हैं। इस प्रकार लेखक ने दोनों के रोग का मूल कारण काम-वृत्ति का दमन माना है। इसका उपचार सुप्त एवं दमित मनोविकारों का उद्बोधन है। यस्तुन यह नाटक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से सम्बन्धित विषय को सुन्दर ढंग से प्रस्तुत करता है। वामनाथों की अगाध रीति से श्वाने पर अनेक रोग होते हैं। पश्चिमी मनोविज्ञान के आचार्यों ने इसे प्रमाणित किया है। वर्मा जी ने इसी तथ्य को इस वृत्ति में नाटकीय रूप दिया है। यह नाटक हम दृष्टि से विगिष्ट धारा का माना जायगा। इसमें सरूपा और सलिल का अन्तर्द्वन्द्व समुचित रूप से दिखाया गया है। नाट्य-कला की दृष्टि से भी यह नाटक सफल है। इसे छोड़कर वर्मा जी के अन्य नाटकों में घटनाओं का कलात्मक संयोजन नहीं हुआ है। पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व भी उनमें दृष्टिगत नहीं होता। शैली-शिल्प में नवीनता का अभाव है। वर्मा जी के नाटक उच्च-कोटि के नहीं बड़े जा सकते।

'शमला' (१९३६)—उदयशंकर भट्ट ने इस नाटक में अन्तर्द्वन्द्व विवाह और नीति-मनोविज्ञान सम्बन्धी मान्यता को अपना विषय बनाया है। शमला एक सुशिक्षित युवती है जिसका विवाह देवनारायण नामक एक वृद्ध के साथ होता है। देवनारायण सन्देशशील एवम् विचित्र स्वभाव के व्यक्ति है। उन्हें शमला के चरित्र पर सदा सन्देह बना रहता है। उनका यह सन्देह बालक शशि के कारण और भी पक्का हो जाता है। वह यह समझ बैठते हैं कि शशि शमला का ही पुत्र है, जो शमला की चरित्रहीनता से उत्पन्न हुआ है। शमला इससे प्रतिशय मानसिक व्यथा का अनुभव करती है। जब उसकी सहनशीलता की हद आ जाती है तो वह आत्म-हत्या कर लेती है। मर्यादित शशि शमला का नहीं, अपितु उमा का अर्द्ध पुत्र है जो देवनारायण के ज्येष्ठ पुत्र के दुष्टचार का फल है। इस प्रकार इस नाटक में एक साथ कई समस्याएँ समाविष्ट हो गई हैं। लेखक ने शमला की परीमार्श्वस्था की भूलों को दिलाकर प्राधुनिक युग की स्वच्छन्द युक्तियों की असमर्थता पर प्रकाश डाला है। 'शमला' नाटक अन्त में नारी-जीवन की कुरूप बहानी बनता है। हमारे समाज में नारी केवल वामना-तृप्ति की वस्तु मानी जाती है। उसका चरित्र सदा ही सन्देह का विषय रहा है। वह एक ऐसी वस्तु है जिसका कोई भी पुरुष किसी भी समय दुरुपयोग कर सकता है। उसका कोई स्वतन्त्र



व्यक्तित्व नहीं है। उसमें कोई समझदारी नहीं है। इस प्रकार की परम्परागत मान्यताओं को इस नाटक में आलोचनात्मक दृष्टि से पेश किया गया है। नई वैज्ञानिक विचारधारा को ग्रहण करने का सपना भी इसमें है। इस नाटक के यक्षु-विनयास, चरित्राकन, संवाद योजना आदि में लेखक की सफलता मिली है। देवनारायण और कमला यथाय जीवन के पात्र हैं। उनका अतृप्त एवं सपनों की लेखक ने बड़े बौद्धिक से निरूपित किया है। इस नाटक में गीतों की प्रस्थाभाविकता नहीं है। बहुत ही कम स्वगतों का उपयोग किया गया है। भाषा नाट्योचित है। पर दृश्य-विज्ञान की अध्यवस्था के कारण इसमें अभिनय क्षमता का अभाव है। सबसे महानाटक भट्ट जी के श्रेष्ठ नाटकों में से एक है।

‘मुकुट’ (१९४६)—निरयानन्द होरानन्द का वास्तव्य का यह सम्पन्न प्रधान नाटक द्वितीय है जो दो घटों में बड़ी मासानी से खेला जा सकता है। इसमें अभिनय व उपयुक्त सभी तत्त्व विद्यमान हैं। यह नाटक पूँजीपतियों और मजदूरों की श्रमभूल समस्या को लेकर रचा गया है। राजबहादुर जगदोशचन्द्र मल्ल-मालिक है। कैलाशचन्द्र उनका पुत्र है जो मजदूरों के प्रति कठोर है। गोपाल मल्ल-मजदूर है जिसकी पत्नी रत्ना तन्त्रज्ञ से बीमार है। गोपाल की रत्ना की सेवा श्रुषा के लिए कुछ दिन की छुट्टी चाहिए। परन्तु कैलाशचन्द्र मजदूर नहीं करता। इसी बीच कारखाने में रस्सी के टूटने से दुर्घटना हो जाती है, जिसमें गोपाल का हाथ और पैर बच जाते हैं। वह काम करने के योग्य नहीं रहता। इधर मल्ल के डॉक्टर मोहन और कैलाशचन्द्र एक प्रणय-प्रसंग के मिलसिले में उलझ पड़ते हैं। डॉ० मोहन त्याग-गन देकर मजदूरों का नेतृत्व करता है और गोपाल को उसके हाथ पर बटने का मुद्रावाज देने की माँग करता है। इसी झगड़े में मल्ल में हड़ताल शुरू होती है। मजदूरों का पैसा मिलता बन्द हो जाता है। गोपाल इससे आर्थिक संकट में आ पड़ता है। रत्ना की बीमारी भीषण रूप धारण करती है। स्थिति निपट वन ही है। सीमाध्य से राजबहादुर की बुद्धिमानी और दूरदर्शिता के कारण हड़ताल समाप्त होती है। मजदूरों की माँग स्वीकृत होती है। डॉ० मोहन की मल्ल में पुनर्निष्पत्ति होती है और उसका विवाह राजबहादुर की पुत्री कमला के साथ हो जाता है। कमला फूलों का मुकुट डॉक्टर को पहनाती है और नाटक का सुख में समाप्ति होता है। इस कृति में पूँजीपतियों और मजदूरों की श्रम समस्या के माध्य लेखक ने कैलाशचन्द्र और डॉ० मोहन की प्रणयप्रसंग गीत समस्या भी सम्मिलित की है। रचना-कौशल के कारण सभी घटनाएँ नीर-खीर की भाँति परस्पर घुन मिल गई हैं। कोई घटना अपना स्वतंत्र अस्तित्व बनाये नहीं रहती। कैलाशचन्द्र इस नाटक का खलनायक है जो दुराचार, प्रसव, बठोरता और अदूरदर्शिता का परिचय देता है। डॉ० मोहन की सच्चरित्रता, त्याग एवं सेवापरायणता सराहनीय हैं। गोपाल मजदूरों का नेता है जो समाजवादी विचारधारा का प्रतिनिधित्व करता है। राजबहादुर जगदोशचन्द्र गुगनी पीढ़ी के उदार पूँजीपति हैं जिनमें समझदारी है, समझौते की भावना है। वे सोच-समझकर कदम उठाते हैं। इस नाटक के संवाद विषयानुकूल सरल एवं सुन्दर हैं और शैली प्रभावोत्पादक है। इस कृति पर गॉल्डवर्क के ‘स्ट्राइक’ नाटक का विशेष प्रभाव पड़ा है।

### ‘समर्पण’ (१९५०)

जगन्नाथ प्रसाद ‘मिलिन्द’ ने इस नाटक में विवाह-समस्या को प्रमुखता दी है और साथ-साथ राजनैतिक प्रवृत्तियों का भी चित्रण किया है। इला इस नाटक की नायिका है,

जो विवाह को जन सेवा में बाधक मानती है। उसने अपनी सेवा-संस्था में उन्हीं लोगों को सदस्य बनाया है जो विवाह न करने की कृतनिश्चय हैं। युवक नवीन भी इस संस्था का सदस्य है, जो मजदूरों का नेता है। विवाह न करने के प्रतिबन्ध का कारण सेवा संस्था के कई सदस्य धीरे-धीरे उससे मुक्त हो जाते हैं। इला और नवीन एक दूसरे के प्रति आकर्षित होते हैं। इसी समय हड़ताली मजदूरों का नेतृत्व करते हुए नवीन गोली खाकर मर जाता है। उसकी शहादत के बाद इला का दमित आकर्षण जोर पकड़ता है और वह नवीन के प्रति प्रेम की घोषणा करती है। अन्त में नवीन के लिए वैधव्य स्वीकार कर इला हमेशा के लिये आत्म समर्पण करती है। इस नाटक में लेखक ने विवाह को एक मनोवैज्ञानिक आवश्यकता माना है और यह प्रतिपादित किया है कि विवाह सेवामार्ग में बाधक नहीं, साधक है। इसमें इला तथा अन्य पात्रों द्वारा सेवा, समर्पण और सहनशीलता की जो भावनाएँ प्रगट हुई हैं वे गांधीवादी चिन्तन से प्रविष्ट मेल खाती हैं। नवीनचन्द्र समाजवादी विचारधारा का नव-युवक है। नाटक के विभिन्न पात्रों द्वारा लेखक ने आदर्शों की विवेचना अधिक की है। इससे चयानक के विकास में शिथिलता आ गई है और चरित्राकन भी कौशलहीन बन गया है। इस दृष्टि से यह नाटक सामान्य ही माना जायगा।

### ‘पैसा परमेश्वर’

प्राधुनिक सभ्यता के खोखलेपन की चित्रित करने वाले इस नाटक की रचना रामनरेश त्रिपाठी ने सन् १९५३ में की। इसमें इस वैज्ञानिक युग की विज्ञापिता पर करारा व्यंग्य किया गया है। आज प्रत्येक व्यक्ति पैसे को परमेश्वर मानने लगा है। पैसे के लिए जघन्य-से-जघन्य पाप करने की मनुष्य उत्तारु हो जाता है। उसका यथार्थ निरूपण इस कृति में है। डॉक्टर, वकील, सेठ, साहूकार, महन्त, कथावाचक, मजदूर, नेता, अध्यापक, चित्रकार, पुलिस, डाकू आदि सभी पैसे के लिए किन कुकृत्यों में फँसते हैं, इसका तादृश चित्र प्रस्तुत कर लेखक ने हमारी पूँजीवादी समाज-रचना की कटु आलोचना की है। इस नाटक में हास्य एवं व्यंग्य-युक्त शैली का प्रयोग किया गया है। इसकी भाषा प्रासादिक एवं सजीव है। उद्देश्य निरूपण में कहीं-नहीं अतिरञ्जिता की अनुभव होता है। वैसे यह नाटक उच्चस्तरिय नहीं कहा जा सकता।

### ‘रूपया तुम्हें खा गया (१९५५)’

भगवन्ती चरण वर्मा का यह नाटक ‘पैसा परमेश्वर’ की भाँति प्राधुनिक अर्थ प्रधान भौतिक संस्कृति की निस्सारता पर प्रकाश डालता है। परन्तु यह कृति ‘पैसा परमेश्वर’ की अपेक्षा उत्कृष्ट है। इसमें लेखक ने बड़ी ही कुशलता से मानवचन्द्र के पात्र द्वारा “भौतिक और पूँजीवादी संस्कृति की मान्यताओं को भिद्यता” प्रमाणित किया है। इसके साथ लेखक ने अत्यन्त सूक्ष्मता से मानव मन के अन्तर्द्वन्द्वों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है। प्रारम्भ में मानवचन्द्र एक फर्म में कर्क है। उसका जीवन सुख एवं सतोष के साथ व्यतीत होता है। दुर्भाग्य से उसके मन में सपत्तिवान् होने की लालसा जागती है। वह उस फर्म से दस हजार रुपये चुराकर भाग जाता है और दूसरे शहर में जाकर व्यापार करता है। अपनी प्रपञ्च बुद्धि और चाल-चातुर्य से वह कराश्चो रुपये कमाता है तथा धनवान् और पुत्रवान् बनता है। परन्तु रूपया घाते ही उसके घर की शांति, सतोष, सह और सदादिता समाप्त हो जाती है। उसने

घर में किसी से किसी का प्रेम या ममत्व नहीं रहता। सेठ मानिकचन्द रुग्ण हो जाता है। परन्तु उसकी पत्नी, पुत्र उसकी सेवा नहीं करते। फिर उसे सड़ते में घाटा होता है। उस आघात से वह विलिप्त बन जाता है। उसे डाक्टर जयलाल संपूर्ण विश्राम लेने की सलाह देता है, पर उसे किसी भी प्रकार की शांति प्राप्त नहीं होती। उसी समय उसके पुराने कैसियर विशोरीलाल का आगमन होता है। इस विशोरीलाल को उसने गवन के मिथ्या दोषारोपण में जेल भेज दिया था। अब विशोरीलाल मानिकचन्द को सात्वता देने आया है। मानिकचन्द उससे क्षमा-याचना करता है। उसकी अशानि दूर करने के लिए विशोरीलाल उससे कहता है—“उस दिन जब तुम दस हजार रुपया चुराकर लाये थे तब तुमने समझा था कि तुम रुपया खा गये लेकिन तुमने रुपया नहीं खाया, रुपया तुम्हें खा गया।” मानिकचन्द को यह वचन सत्य प्रतीत होता है। इस वास्ते “रुपया तुम्हें खा गया” चिल्लाता हुआ अन्त में वह मर जाता है। इस प्रकार लेखक ने सर्वमन्वी अर्थ पिशाच की संहार लीला का नाट्योचित निरूपण किया है।

इस नाटक में मानिकचन्द और उसके परिवार के सदस्य उस मानव मनोवृत्ति के प्रतीक हैं जो केवल स्वामी की उपासना करते हैं। किशोरीलाल और उसका पुत्र डॉ० जयलाल स्नेह और सौहार्द के प्रतिरूप हैं। इन दो विरोधी बलों के पात्रों द्वारा लेखक ने घटना-विकास में संघर्ष, स्वाभाविकता तथा गतिशीलता पैदा की है और नाट्यादर्श सिद्ध किया है। सभी पात्र सजीव हैं। नाटक का वातावरण प्रभावोत्पादक है। इसकी रचना रंगमंच की दृष्टि-समक्ष रचकर की गई है। १९५६ में भावनगर (गुजरात) में ‘कोविदसध’ द्वारा यह नाटक बड़ी ही सफलता से खेला गया था।

### ‘नारी की साधना’ (१९५५)

अभयकुमार योथेय का दो अंकों का यह सामाजिक नाटक नारी समस्या का अन्वयात्मक निरूपण करता है। इस नाटक का नायक राजेन है। वह पाश्चात्य आचार विचार का उपासक है। उसकी पत्नी कछणा परम्परागत भारतीय नारी जीवन की अग्रगण्य हृदय है। इसलिए दोनों के दाम्पत्य-जीवन में सवाद्विधा नहीं है। एक दिन राजेन कछणा से झूठ होकर कहीं चला जाता है। दुनिया की ठोकरें खाकर वह जीवन का सही पाठ सीखता है और अन्त में लौट आता है। वह अपने दुर्धन्यहारी के लिए कछणा से क्षमा मांगते हुए कहता है ‘कर्तव्य के सम्मुख नारी से पूर्व पुरुष को नतमस्तक होना पड़ेगा।’ इस तरह योथेय जी ने भारतीय नारी की सहिष्णुता, धैर्य, भावना और पतिपरायणता की पुरुष की कठोरता एवं क्रूरता पर विजय प्रदर्शित की है। इस दृष्टि से यह पुरानी परिपाटी का आदर्शवादी नाटक है। इसके कथानक, चरित्र चित्रण और नाट्य शिल्प में कोई विशेषता या नवीनता नहीं है। नाटक की भाषा-शैली और सम्वाद योजना में अवश्य सरसता है। गीतों में भाव-प्रवणता है। भैया और गोरी इसके चिरस्मरणीय पात्र हैं। हृदय-परिवर्तन के आदर्श की सार्थकता ही इस नाटक की विशेषता है।

### ‘सुबह के घटे’

उदीयमान कवि नरेश मेहता का ‘सुबह के घटे’ नाटक सर्वप्रथम ‘संकेत’ में प्रकाशित

हुआ। यह पाँच अर्थों और विभिन्न दृश्यों या एक नवीन शैली-शिल्प सपन नाटक है जिसका कथानक राजनैतिक वातावरण को चित्रित करता है। इस नाटक का नायक एमन है जो आजीवन आति का उपासक रहा है। उसने अपने बचपन में अंग्रेजों शासन के अत्याचार देखे हैं। उनके माता-पिता एवं जमींदार की नृशंसता के शिकार बन चुके हैं। एमन अनाथ है। सामाजिक एवं राजनैतिक परिस्थितियाँ उसे आतिकारी बनाती हैं। एक डाकगाड़ी छूटने के अपराध में वह बाने पानी की सजा पाता है। पन्द्रह वर्ष के पश्चात् वह छूटता है। एमन पक्का कम्युनिस्ट है। उसी के साथ वह भावनाशील लेखक भी है। दक्षिणा उसकी प्रेयसी एवं 'कॉमरेड' है। दोनों में घनिष्ठता का सम्बन्ध है। १९४२ में पुनः एमन पकड़ा जाता है। स्वराज्य प्राप्ति के पश्चात् वह बीमारी के सिलसिले में रिहा होता है। किन्तु कांग्रेस शासन में वह फिर से कम्युनिस्ट हड़तालियों और आन्दोलनों में सक्रिय भाग लेता रहता है। अन्त में विमान आन्दोलन के समय हिंसा, छूट, हत्या आदि के अभियोग में उसे फाँसी की सजा दी जाती है। एक दिन सुबह के घंटे बजते हैं और उसी के साथ उसके जीवन का भी सदा के लिए घंटा बज जाता है। इस प्रकार नरेश मेहता ने इस कथानक नाटक में समसामयिक राजनैतिक समस्याओं और मानवीय सम्बेदनो का सम्यक् निरूपण किया है। लेखक का यह विचार और विश्वास है कि अंग्रेजों के शासन और राज के कांग्रेसी शासन में विशेष अन्तर नहीं है। केवल व्यक्ति बदले हैं, राज्य-पद्धति और शासकीय नीति में कोई फर्क नहीं पड़ा है। लेखक के विचारों से हम सहमत हों या न हों, यह भिन्न वस्तु है, किन्तु यह तो निर्विवाद रूप में कहा जा सकता है कि लेखक ने प्रतिपाद्य विषय का निरूपण अत्यन्त प्रभावशाली और कलात्मक ढंग से किया है। पात्रों और प्रसंगों का समन्वय और नाटकीय दृश्य-योजना इतनी कुशलता से की गई है कि कभी भी यह कृति विश्रुतलित प्रतीत नहीं होती। जैन का वह एक दृश्य जिसका विभिन्न तीन अर्थों में उपयोग हुआ है कपासूत्र का कार्य करता है। उसी से प्रभावनिविन् होती है। एमन और दक्षिणा के प्रतिरिक्त अन्य पात्रों का विकास नहीं हो पाया है। एमन का चरित्र सुरेख और सुस्पष्ट है। दक्षिणा में नारी सृष्टि गुण प्रगट हुए हैं। यह मूलतः विचार-प्रधान कृति है। अतः कृतिकार ने चरित्राकन पर विशेष ध्यान नहीं दिया है। भाषा अत्यन्त प्राञ्जल एवं प्रभावोत्पादक है। सम्वाद पात्रों एवं प्रसंगों के अनुरूप है। उसकी शैली बड़ी ही प्रवाहमान एवं प्राणवान है। उसमें चित्रात्मकता का भी अभाव नहीं है। अपने 'प्रगतिवादी' विचारों के प्रदर्शन की प्रतिशयता यदि लेखक ने दूर की होती तो 'सुबह के घंटे' हिन्दी की सर्वोत्कृष्ट कृतियों में स्थान पाती।

### ‘अधा कुआ’ (१९५६)

हिन्दी के नये नाटककारों में लक्ष्मीनारायणलाल मुख्य हैं। ‘अधा कुआ’ इनका ग्रामीण जीवन विषय का अत्यन्त सुन्दर सामाजिक नाटक है। इसका कथानक संक्षेप में इस प्रकार है— सूत्रा एवं ग्रामीण नारी है जिसका शराबी पति भगौती बहुत ही क्रूर और उद्ध है। वह सूत्रा को निर्दयतापूर्वक पशु की तरह पीटा करता है। गरीब सूत्रा इससे तंग आकर कई बार घर छोड़कर भाग जाती है। परन्तु भगौती हर बार उसे पकड़ लाता है और उस पर पाशविक अत्याचार करता है। एक बार तो सूत्रा आत्म हत्या करने के लिए एक अंधे कुएं में भी कूद पड़ती है। पर दुर्भाग्य से उसे निकाला जाता है। उसकी यातनाओं का अन्त नहीं आता। भगौती उसे परेशान करने के लिए सच्ची से भी विवाह कर लेता है। सच्ची

भगोती की पशुता देखकर सूका ने प्रति सम्बेदनशील बनती है। फिर वह स्वयं भाग जाती है और सूका को भी उसके पुराने गमेतर इन्दर के साथ भगाने की व्यवस्था करती है। जब इन्दर सूका ने यहाँ आकर भगोती का बुरी तरह पीटने लगता है तब स्वयं सूका अपना जीवन देकर भगोती की रक्षा करती है।

‘अधा कुम्भी’ यथार्थवादी कृति है। अधा कुम्भी भारतीय ग्रामीण जीवन का प्रतीक है जिसमें सदैव जड़ता, अज्ञानता और पशुता का और अधकार रहता है और जो परम्परागत रुढ़ियों एवं सीमाओं से बंधा रहता है। इस अधे कुम्भे में विशेष रूप से नारी ही डूबी रहती है जिसकी मुक्ति का आज तक कोई चिह्न नहीं दीखता। लेखक ने इस अरुण्ड कृति द्वारा सामाजिक विकृतियों तथा विरूपताओं का पर्दा फास कर नये जीवन-मूल्यों को प्रस्थापित करने का मन्त्र दिया है। भगोती (भगवती) का विवृत, जड़, शोधी और बुद्धिहीन व्यक्तित्व हमारे ग्रामजनों का प्रतिनिधित्व करता है। सूका का समर्पण भारतीय नारी का प्रादर्श चरित्रार्थ करता है। उसका चरित्र बड़ा ही हृदयगम एवं मोहक है। लेखक ने अत्यन्त सतर्कता के साथ इन दो पात्रों द्वारा ग्रामीण जीवन की कुठारों और कटुताओं को प्रत्यक्ष किया है। इसमें रचना शैली की उत्तमता का सहज ही परिचय हो जाता है। नाटक के आंचलिक वातावरण को यथार्थ रूप में चित्रित करने के लिए कृतिकार ने ग्रामीण शब्दों, मुहावरों और ग्रामगीतों का भी कुशलता से प्रयोग किया है। इसमें अभिनय के सभी उपादानों का सम्यक् समावेश हुआ है। प्रयाग आर्टिस्ट एसोसियेशन द्वारा ११ नवम्बर १९५५ को सद्मी टाकीज में इसका सफल अभिनय हो चुका है।<sup>१</sup>

### ‘भादा कंबटस’

लक्ष्मीनारायणलाल का यह सुप्रसिद्ध प्रतीकारमक नाटक सर्वप्रथम ‘निकप’<sup>२</sup> के जनवरी १९५७ के अंक में प्रकाशित हुआ। इसमें विस्तृत कथानक का अभाव है। किन्तु लेखक ने ‘कंबटस’ को वे द्वे में रखकर अरविन्द सुजाता, आनदा मादी पत्नी के सहयोग से उच्च शिक्षित वर्ग के लोललेपन और मिथ्याचार का यथार्थ चित्र अंकित किया है। चित्रकार अरविन्द इस रचना का नायक है। वह अपनी पत्नी सुजाता का इसलिए परित्याग करता है कि वह नये युग की नारी नहीं है। अरविन्द यूनिवर्सिटी लेक्चरर आनदा से नाता जोड़ता है। आनदा कला की उपासिका और मनस्वी प्रकृति की नवयुवती है। अरविन्द वैवाहिक जीवन, सतानोत्पत्ति आदि में विश्वास नहीं करता। वह पुराने ‘मारल बेल्गूज’ को बापा मानता है और वर्तमान ‘सोशल स्ट्रेक्चर’ की जड़मूल से बदलना चाहता है। इसी आदर्श को कार्यान्वित करने के लिए वह अपनी सहरमा आनदा के साथ रहना है। अरविन्द की सहचरी आनदा चार वर्ष बीमारी में पीड़ित रहती है। अन्त में उसका कुशवाय होना और ‘भादा कंबटस’ का सूखना जीवन की वास्तविकता के द्योतक बनते हैं। इस कथानक में सुधीर और मिस खान का विवाह सम्बन्धी प्रसंग भी संकलित है। इन घटनाओं द्वारा लेखक ने प्रतीक योजना अत्यन्त सार्थक और सघन रूप में की है। इसमें अरविन्द तथाकथित नवीन कलाकारों का प्रतीक है जो जीवन सघर्ष से दूर रहकर कला साधना करना चाहते हैं और जिन्हें कलासर्जन के लिए कामिनी की भादक प्रेरणा आवश्यक

१. हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव—डॉ० श्रीपति शर्मा प्र० सं० १९६१ पृ० २६५

२. ‘निकप’-संपादक डॉ० धर्मेन्द्र भारती प्रकाशन, साहित्य भवन लि० प्रयाग।

रहनी है। भ्रानंदा उन नवीनयुग की उपाधिकारी देवियों का प्रतिनिधित्व करती है जो किसी के प्रति आत्म-समर्पण करना हेय समझती है और अपने ही भ्रह्म और स्वार्थ को श्रेष्ठ और समुचित मानती हैं। सुजाता स्वस्थ, सुन्दर और सार्थक जीवन का प्रतिरूप है। मादा कंकटस नये युग का मूल्य है। दहा और डॉ० पापा परंपरावादी विचारधारा के परिपोषक है। इस प्रकार विभिन्न चिंताधाराओं के पात्रों का प्रतीक रूप में उपयोग कर लेखक ने नये युग की नयी मान्यताओं का आकलन किया है और अन्त में यह प्रतिपादित किया है कि कला और जीवन की पूर्णता बठोर साधना में है न कि पलायनवादी प्रवृत्तियों में। भौतिक सुखों का परित्याग कर उदात्त वृत्तियों का अंगीकार करना ही श्रेयस्कर है। इस कृति में न केवल पात्र ही प्रतीक हैं, समस्त दानावरण, संवाद, दृश्य-विधान, संगीत वगैरह सब कुछ प्रतीकात्मक है। इनसे नाटकीय प्रभाव की एकता और सार्थकता में अभिवृद्धि हुई है। नाटक का अन्त साकेतिक एवं व्यञ्जना-पूर्ण है जो दर्शक या पाठक के मन को झकझोर कर चिंतामग्न बना देना है। वस्तुतः 'मादा कंकटस' हिन्दी का एक उत्कृष्ट प्रतीक नाटक है।

### ‘डॉक्टर’ (१९५८)

विष्णु प्रभाकर का यह सामाजिक नाटक डॉक्टर अनीला की मनोवैज्ञानिक समस्या का निरूपण करता है। इसका कथानक डॉक्टर अनीला की भावना और कर्तव्य-सम्बन्धी संघर्ष तथा अन्तर्द्वन्द्व पर निर्भर है। अनीला का पुराना नाम मधुलक्ष्मी शर्मा है। उसका विवाह मि० सनीशचन्द्र शर्मा से होता है। तदन्तर मि० शर्मा इजीनियर बनते हैं। मूल्य शिक्षिता मधुलक्ष्मी का परित्याग कर वे ‘सोसाइटी’ में घूमने योग्य अग्न्य संस्कारों नारी से विवाह कर लेते हैं। इससे आहत एवं अपमानित मधुलक्ष्मी उच्च शिक्षा प्राप्त करने का संकल्प करती है और कठिन परिश्रम तथा अनन्य निष्ठा द्वारा वह डॉक्टरी की परीक्षा पास करती है। अब, वह डॉ० अनीला है। शहर में अच्छी ‘प्रेक्टिस’ है। उस की प्रतिष्ठा भी कम नहीं है। तदन्तर मि० शर्मा की नई पत्नी को ‘ब्लेडर’ में ‘स्टोन’ के कारण ऑपरेशन के लिए डॉ० अनीला के हो नर्सिंग-होम में लाना पड़ता है। डॉ० अनीला अनुपस्थित है। अतः उसकी सहयोगिनी डॉ० रईसा मिसेज शर्मा को दाखिल कर लेती है। डॉ० अनीला लौटकर मिसेज शर्मा की बात जानती है। उसे ज्ञात हो जाता है कि वह उसके भूतपूर्व पति मि० शर्मा की पत्नी है। अब उसके मन में प्रतिशोध की भावना जागती है। वह मिसेज शर्मा की हत्या कर अपने प्रति किये गये अग्न्याय का बदला लेना चाहती है परन्तु मानवता की भावना उसे रोकती है। मन में भावना और कर्तव्य का तुल्य युद्ध जागता है। अन्त में ऑपरेशन टेबल के समक्ष मानवता की विजय होती है और वह सफल ऑपरेशन कर रोगी के प्राण बचाती है। मि० शर्मा को जब सख्य घटना ज्ञात होती है तब वे सज्जित हो जाते हैं। यही नाटक समाप्त होता है।

का उज्ज्वल उदाहरण प्रस्तुत करती है और मानवता की सर्वोपरिता सिद्ध करती है। उसके चरित्र में लेखक ने केवल आदर्शों की ही स्थापना नहीं की है। उसके कतिपय कुत्सित विचारों का दिग्दर्शन कराकर लेखक ने उसे माननीय स्तर पर प्रतिष्ठित किया है और उसे अधिक उज्ज्वल और महान बनाया है। मि० शर्मा पुरुषो की मलिन मनोवृत्ति के परिचायक हैं। तीन अंकों का यह नाटक प्रभाकर जी की प्रतिभा का समुचित परिचय देता है।

हिन्दी में सामाजिक नाटकों की संख्या बहुत अधिक है। अतः यहाँ केवल महत्वपूर्ण नाटकों का उल्लेख करना ही पर्याप्त है — उदयशंकर भट्ट का 'अन्तहीन अन्न' (१९४२), चन्द्रगुप्त विद्यालंकार के 'देव और दानव' (१९५५) तथा 'भ्याय की रात' (१९५८), कमलाकान्त पाठक का 'अभागिन' (१९५७), विनोद रस्तोगी के 'पुरुष का पाप' और 'मये हाथ' (१९५८) प्रतापनारायण श्रीवास्तव का 'विवाह विघाट' (१९५७), हरिकृष्ण प्रेमी का 'ममता' (१९५८), आदि।

## (१९०० के पश्चात्)

### गुजराती सामाजिक नाटक

'राईनो पर्वत' (१९१३) सर रमणभाई नीलकंठ गुजरात के प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति थे। एक ओर ये प्रखर समाज-सुधारक, अग्रगण्य प्रार्थना समाजी और नीति-परायण नागरिक थे तो दूसरी ओर इनके जीवन में नाटककार, कवि तथा हास्य-लेखक के उच्च साहित्यिक गुणों का भी अद्भुत सामंजस्य हुआ था। इस प्रकार इनका व्यक्तित्व सर्वोत्तमोत्तम था। इसीलिए आचार्य आनंदशंकर वापुभाई ध्रुव ने इन्हें 'सकल पुरुष' के नाम से संबोधित किया है। रमणभाई की अनेक विषय रक्तियों का पूरा परिवर्धन इनके एकमात्र नाटक 'राईनो पर्वत' द्वारा प्राप्त हो जाता है। वस्तु-सालना, चरित्र-चित्रण, संवाद-योजना, उद्देश्य-निरूपण आदि सभी दृष्टियों से यह गुजराती की उत्कृष्टतम रचना है। "गुजराती नाट्य-साहित्य के अत्यंत-महत्वपूर्ण सीमाचिह्न सा स्वस्थ और शिष्ट (Classical) शैली का यह नाटक गुजराती की मूल्यवान् प्रशिष्ट कृति (Classic) है।"

'राईनो पर्वत' की कथा का सर्मन्ध 'भवाई सग्रह' (स० श्री महीपतराय नीलकंठ) में उपलब्ध 'लालजी मणियार' के 'वेश' से है। उसमें एक दोहा है जो इस प्रकार है

"साइयाँ से सब कुछ होता है, मुझ बड़े से कुछ नहीं।

"राई की परबत करे, परबत माने ज माही ॥"

लेखक ने इसी दोहे को इस नाटक में मध्यवर्ती विचार-तत्त्व के रूप में दृष्टि-समक्ष रक्खा है। रमणभाई ने उक्त 'वेश' की क्षीण कथा का आमूल परिवर्तन कर इतनी सत्ताकी नाट्य-वृत्ति का सज्जन किया है। वस्तुतः इसका कथानव उत्पाद्य या वृत्तिपत, ही है जो इस प्रकार है — रत्नदी। देव गुजरात का राजा है। पर्वतराय अधर्म में उसकी हत्या करवाकर स्वयम् राज्य का स्वामी बन जाता है। रत्नदीपदेव की पत्नी अमृतदेवी अगन पुत्र जगदीप की लेकर मँके चली जाती है। तदन्तर जगदीप की जीवन-रक्षा एवम् उत्कर्ष के हेतु अमृतदेवी पनकपुर में मालिन बनकर रहती है। वह अगना नाम जालना और बेटे का

नाम राई रख लेती है और नित्य-प्रति राजमहल में राजा पर्वतराय को फूल देने जाती है। पर्वतराय वृद्ध है। उसने अपना विवाह नव-यौवना लीलावती से किया है। एक दिन बगीचे में अनजाने ही राई द्वारा पर्वतराय का वध हो जाता है। इससे राज्य में विद्रोह एवम् विग्रह के फैलने की आशंका होने लगती है। उसे दूर करने के लिए जालका युक्ति करती है। राजा के अंगरक्षक शीतलसिंह से परामर्श कर यह तय किया जाता है कि शीतलसिंह नगर में यह संवाद प्रसारित करे कि पर्वतराय अपने वार्द्धक्य से मुक्त होकर नव-यौवन प्राप्त करने के निमित्त रुद्रनाथ मंदिर की गुफा में छ. मास की चिकित्सा करवा रहे हैं। अतएव किसी को उनके दर्शन नहीं होंगे। जालका की यह युक्ति कारगर सिद्ध होती है। नियत अवधि के पश्चात् जालका राई को ही नव-यौवन प्राप्त पर्वतराय के रूप में लीलावती का पति और कनकपुर का राजा घोषित करने का विचार करती है। राई प्रधान कल्याणकाम से परिचय प्राप्त करता है जो उसे सहायता देता है। छः मास व्यतीत होने पर भरे दरबार में राई उपस्थित होता है और अपने जीवन की सत्य घटना कह देता है। वह यह भी कहता है कि वस्तुतः वह स्वयम् ही राज्य का उत्तराधिकारी है किन्तु जनता एवम् प्रधानों की इच्छा जानने के लिए फिर पंद्रह दिन की अवधि नियत की जाती है। इस वृत्तांत से लीलावती और जालका दिग्भ्रष्ट हो जाती हैं। लीलावती जालका को उसके कुकृत्यों के लिए क्षाप देती है। फिर स्व० पर्वतराय की एकान्तवासी विधवा पुत्री बीणावती से राई का प्रेम होता है। राई की सचरित्रता, प्रामाणिकता और महानता से सभी लोग आकर्षित होते हैं। उसी के साथ उसके विरुद्ध शीतलसिंह, मंजरी और पुरोहित के प्रयत्न असफल होते हैं। लीलावती की सम्मति से राई और बीणावती विवाह करते हैं। तदन्तर जालका तथा लीलावती का भवसान होता है और अंत में राई जगदीप के रूप में सिंहासनावृद्ध होता है।

रमणभाई ने इस अत्यन्त नाट्यानुकूल वस्तु की सहायता से अपने विचारों एवं भावनों का कलात्मक ढंग से निरूपण किया है। मनुष्य अपनी अज्ञानता के वश यह समझ बैठता है कि यह स्वयम् सर्व परिस्थितियों का नियता है। यह मिथ्या है। यथार्थतः ईश्वर का ही सर्वशक्तिमान है। वही कर्त्ता और हर्त्ता है। उसकी इच्छा सर्वोपरि है। इस सत्य को इस कृति में लेखक ने बड़े ही प्रभावोत्पादक रूप में प्रगट किया है। महत्त्वकांक्षी कुशाग्रबुद्धि जालका के सारे प्रयत्न अन्त में विफल होते हैं। शीतलसिंह भी पराजित होता है। ईश्वर का सत्यत्व अन्ततोगत्वा प्रगट होकर रहता है। परिणाम स्वरूप जालका और लीलावती की मृत्यु होती है, दुष्ट शीतलसिंह निष्प्रभ एवं निर्बोध्य बन जाता है। राई, बीणावती, कल्याणकाम, सावित्री इत्यादि सात्विक प्रकृति के पात्र सुख एवं शान्ति प्राप्त करते हैं। लेखक ने नीति की विजय प्रदर्शित कर सत्य के सामर्थ्य की प्रतिष्ठा की है और कृति के मुखपृष्ठ पर अंकित यह पवित्र चरितार्थ की है कि—“साइयाँ से सब कुछ होत है।” अंग्रेज महाकवि मिल्टन ने अपने महाकाव्य ‘परेडाइज लोस्ट’ में एक स्थान पर यह कहा है कि—“That I may assert Eternal Providence and Justify the ways of God to Man.” मिल्टन का यह वक्तव्य इस कृति में रमणभाई का रचनादर्श बन गया है। इस धार्मिकता की धर्म भावना के माध्यम से लेखक ने कृति में कतिपय सामाजिक समस्याओं का भी निरूपण किया है। नवयौवना लीलावती एवं वृद्ध पर्वतराय के वैवाहिक जीवन द्वारा वृद्ध विवाह और धर्ममत्त विवाह की कु-प्रथा को उभारा गया है। इसे सामाजिक व्यंग्य का रूप देने के लिए ही यवो-  
वृद्ध पर्वतराय को उनकी विधवा पुत्री बीणावती के समक्ष अत्यवयस्क लीलावती के साथ



विवाहित होने की घटना अज्ञित की है। वीणावती का जीवनवृत्त भारतीय विधवा की कथा कहानी है। राई के साथ उसके प्रेम और विवाह को प्रस्तुत कर रमणभाई ने जीवन सहज प्रणय और पुनर्जन्म की मुगारवादी भावना का समर्थन किया है। इस प्रकार यह कृति नीति और धर्म के शाश्वत मूल्यों के साथ समाज और जीवन की स्थिति एवं स्वच्छ भावनाओं को अभिव्यक्त करती है।

यह नाटक सगठन मौल्य की दृष्टि से अत्यन्त सफ़्त एक सपूर्ण है। लेखक ने प्रौढ़ और परिपक्व ज्ञान, अनुभव तथा दर्शन का यह सुभ फल है। रचयिता ने इसके प्रत्येक महान या गौण प्रसंग, पात्र एवं परिस्थिति का अत्यन्त पूरी सावधानी से किया है। कहीं कोई गंभीर त्रुटि दृष्टिगत नहीं होती। इसलिए श्री रामनारायण पाठक ने इसकी विवेचना करते हुए यह मत प्रकट किया है कि "आधुनिक लोकप्रिय साहित्य कृतियों में ऐसी शायद बहुत ही कम कृतियाँ हैं जो 'राई' के पर्वत' की भाँति सूक्ष्म एवं विमल आलोचना को सह सकें।" नाटक की मुख्य घटना जगदीप (राई) की जीवन कहानी है। उसी के साथ लेखक ने बड़ी सनकता एवं कलात्मकता के साथ दुर्गंध और कमला के स्नेह-लग्न तथा बह्याण-काम और सावित्री के प्रसन्न दाम्पत्य को मण्डित किया है। अंत में राई और वीणावती के प्रेमाचार का इतिवृत्त भी मूल वस्तु के साथ जुड़ गया है। रचनारंग में नाटक के रचना-विधान तथा वस्तु-विन्यास की इनकी पंजी सूक्ष्म है कि प्रारंभ में अंत तक इसमें कहीं भी शिथिलता, असंगति या नीरसता का समावेश नहीं होने पाया है। इसमें कोई भी घटना, अथवा स्वतंत्र अनावश्यक अस्तित्व बनाये नहीं रहती।

'राई' के पर्वत' में भारतीय एवं पाश्चात्य नाट्यतत्वों का सुभ सामंजस्य पाया जाता है। वैस संस्कृत परिपाटी के अनुसार इसमें नाट्य, प्रस्तावना और अंत वाक्य नहीं हैं, परन्तु इसका रचनातथ संस्कृत नाट्यानुवर्ती है। सुदीर्घ सान अंकी में वस्तु विकास सुखान्त भावना, शिष्ट सवाद योजना, संस्कृत शैली की कविताएँ, विदूषक की भाँति बजुल की हास्योत्पत्ति आदि सभी बातें संस्कृत नाट्य शैली का निर्वाह करती हैं। चमत्कारपूर्ण प्रभावोत्पादक नाट्यारंभ पाने एवं परिस्थितियों का अंतर-वाह्य सधर्प, 'द्विधात्मक वस्तु विकास और विनिष्ट व्यक्तित्वगुणन पात्र सृष्टि पश्चिमी नाटकों की भाँति हैं। नाटक में राई का अंतर्द्व द्व हेमलेट का और जालका का व्यक्तित्व लेडी मैकेथ का स्मरण कराता है। सम्ये स्वर्गनी और विस्तृत कथा-वस्तु के कारण नाटक में कहीं वही सक्रियता का अभाव दृष्टिगत होता है। अंतिम दो अंक सारे नाटक से पूरी तरह छुलमिल नहीं सकें हैं परन्तु उनकी महत्ता असंदिग्ध है।

इस नाटक का नायक राई लेखक का मानसपुत्र है जिसमें उसकी सभी भावनाएँ, कल्पनाएँ तथा आकाशगण मूर्त रूप हुई हैं। इसी पात्र के द्वारा कृतिकार ने अतुलीला को साकार किया है। राई सात्विक प्रकृति का एक नीतिवान नवयुवक है। प्रारंभ में उस पर विलक्षण एवं विचक्षण व्यक्तित्व संपन्न माता जालका का प्रभुत्व रहता है, तब वह शांत, निष्क्रिय एवं प्रमाहीन दृष्टिपत होता है। परन्तु जालका की आज्ञा से जब लीलावती के चरित्र को वृणित करने की कसौटी की घड़ी उसके सामने आती है, तब वह हड़नापूर्वक माँ की अवहेलना कर अपने तप और तेज का परिचय देता है। वह अपने विमुक्त चरित्र

द्वारा सत्का प्रीति भाजन बनाना है। वीणावती के प्रेम के लिए राज्य सत्ता, समाज आदि सबको छोड़ने के लिए वह उद्यत होता है और अंत में परंपरा और रूढ़ि को तोड़कर उससे विवाह भी कर लेता है। उसका अंतिम उत्कर्ष वस्तुतः भव्य और दिव्य है। नाटक में रजोगुणी जालका सूत्रधारिणी के उच्च पद पर आमीन है। उसमें प्रबल कार्य शक्ति दृढ़ सकल्प, बल और तेजस्वी व्यक्तित्व है। वह केवल साध्य को ही दृष्टि समक्ष रखती है। साधन के शुद्धाशुद्ध होने की उसे चिंता नहीं। परंतु सीतावती के भाप के वाद उसकी भीषण महत्वाकांक्षा और अदम्य मनोबल विलुप्त हो जाते हैं और उच्च न्याय के विधाना-नुसार उसका निधन होता है। सीतावती के पात्र द्वारा रमण भाई ने नारी जीवन की विशेषताएँ प्रगट की हैं। वह दयनीय चरित्र है। मधुर दापत्य जीवन की सबादिता मावित्री और कल्याणकाम ने चरितार्थ की है। 'कवि हृदय की उत्तमोत्तम सम्पत्ति द्वारा उनका निर्माण हुआ है।' शीतलसिंह की प्रवृत्तियाँ खलनायक के ही अनुरूप हैं। वज्रुल की अवतारणा हास-उपहास की मृष्टि के निमित्त हुई है। नाट्य स्रष्टा ने इन विभिन्नता और विशिष्टता से परिपूर्ण पात्रों के द्वारा समाज के अत्यंत वास्तविक चरित्रों को प्रकट किया है।

'पंडित युग' की शिष्ट कृति होने के कारण 'राईनो पर्वत' का समग्र वातावरण सत्कारयुक्त, सयममय तथा सात्विकता से ओतप्रोत है। इसके सुंदर भाववाही सवाद और रसाभिषिक्त कविताएँ सस्कृत की प्रशिष्ट नाट्य कृतियों के समान हैं। इसकी भाषा शुद्ध और सुस्पष्ट है तथा झेली शांत और गंभीर है। पर उसमें गतिशीलता, सक्रियता इत्यादि आधुनिक तत्त्व अनुपस्थित हैं। स्वगतो ने कहीं-कहीं सवे उपदेश प्रधान वक्तव्यों का रूप ले लिया है। यह 'पंडित युग' का एक विशेष लक्षण है जो 'सरस्वती चंद्र' में भी उपलब्ध होता है। 'राईनो पर्वत' में अभिनेयता के उपादानों का अभाव है "यह साहित्यिक नाटक है।" गंभीर चिंतन, विस्तृत कथानक, सुदीर्घ स्वगत भाषण तथा शिष्ट भाषा शैली के कारण यह 'पाठ्य नाटक' का आवर्ण उपस्थित करता है।

इस आदर्श प्रधान उत्कृष्ट रचना का प्रधान रस शांत रस है। परंतु यह शांत रस उस निर्वेदयुक्त 'शान्त रस' की परंपरा में नहीं आता जिसकी संस्कृत आलंकारिकों ने 'शान्तोपि नवमो रस' कहकर नवें रस के रूप में गणना करने की कृपा की है। 'राईनो पर्वत' का मुख्य प्रयोजन प्रार्थना एवं नीति की विजय द्वारा उपलब्ध शान्ति, स्वस्थता, आनंद का आस्वाद करवाना है। इस दृष्टि में इस कृति में परंपरागत 'शांत रस' की भावना बदल गई है। इस नाटक द्वारा लेखक 'परम शांति' की भूलक दिखाने वाली नैतिक निर्गुण्य शांति प्रदर्शित करता है। यह मात्र भूलक ही है। ऐहिक जीवन में तो शाश्वत शांति की प्राप्ति संभव नहीं है। अतएव यदि उसे सर्वांग रूप में प्रगट नहीं किया जा सके तो प्राणिक रूप में ही प्रगट करने की भावना इस नाटक का अद्वितीय अंग है।" शांत रस के साथ शृंगार, कष्ट और हास्य रस का भी परिपाक हुआ हुआ है। अंत में हम यह निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि सर रमणभाई नीलकण्ठ की यह नाट्य कृति गुजराती की प्रथम रचना है।

१. श्री रामनारायण भाई पाठक—साहित्य विमर्श।

२. श्री उमाशंकर जोशी—'सरकृति', जनवरी १९५८—पृ० २८,।

३. श्री रामनारायण भाई पाठक—साहित्य विमर्श—पृ० १६७।

## ‘इन्दुकुमार’ (१९०६)

कवि नानालाल का यह सर्वप्रथम नाटक है जो प्रेम और विवाह-विषयक सामाजिक समस्या पर आधारित है। इसकी रचना में लगभग पैंतीस वर्ष लग गये। विवाह और गृह-स्याश्रम, देश-भक्ति और स्वराज्य, संस्कृति-समन्वय, लोकोद्धार, त्याग, ब्रह्मचर्य इत्यादि विविध विषयों का इसमें कवि ने वैयक्तिक दृष्टि से विवेचन किया है। इस रचना में कथा के तार-तम्य का अभाव है। इसके तीन अंकों को तीन विभिन्न नामों से अभिहित किया है। पहले अंक का नाम है ‘लग्न’, दूसरे का ‘रास’ और तीसरे का ‘समर्पण’। यह अनुभव होता है कि नाटक के तीनों भागों में देह और आत्मा, भोग और त्याग, ससार और सेवा सम्बन्धी जीवन के कूट प्रश्नों का निरन्तर मथन चल रहा है। नाटक की मूलगत भावना के पीछे जीवन का मयायं प्रतिबिम्बित नहीं होता, प्रत्युत कवि की आत्म परिमित कल्पना और भावुकता प्रगट होती है। ‘इन्दुकुमार’ में इन्दुकुमार नायक है जो अमृतपुर के सेठ जगन्नाथ का सुपुत्र है। उसे कातिकुमारी नामक पुरकन्या से प्रेम है। परन्तु गुर के भादसानुमार इन्दुकुमार ब्रह्मचर्यव्रत धारण कर एक वर्ष के लिए अज्ञातवास ग्रहण करता है। अवधि समाप्त होने पर वह लौटता है। किन्तु इसी बीच कातिकुमारी बिरह-व्यथा से व्याकुल होकर विक्षिप्त-सी बन जाती है। अपनी भाभी प्रमदा की प्रेरणा से वह विलास-कुञ्जों में जाती है, किन्तु तुरत ही वह आत्मस्थ होकर लौट आती है। इधर इन्दुकुमार अपने मुनीम जीवनदास (भानन्द भगत) द्वारा स्थापित मंदिर का सहन बनता है। कातिकुमारी की विलास-कुञ्जों में जाने की भूल उसका जीवन बिगड़ करती है। इन्दुकुमार का उससे विवाह नहीं हो पाता और नाटक का सांकेतिक अन्त होता है जो कल्याण के अधिक समीप है। कवि नानालाल को इस कृति की लिखने की प्रेरणा रणछोड़भाई उदयराम कृत ‘जयकुमारी विजय’ नाटक से प्राप्त हुई है जिसमें ‘स्नेह लग्न’ का समर्थन किया गया है। ‘इन्दुकुमार’ में भी कवि ने ‘स्नेह लग्न’ की भावना का निरूपण किया है और अन्त में यह प्रतिपादन किया है कि प्रेम-मार्ग में पैदा होने वाली सारी विपत्तियों का उत्तरदायित्व आप्तजनो का है जो प्रणयी धुंगल की सहानु-भूति और महपोष प्रदान नहीं करते। इस दृष्टि से यह नाटक समस्यामूलक बनता है।

इस नाटक की रचना-शैली के विषय में कवि ने स्वयम् प्रस्तावना में स्पष्टता की है कि यह भाव-प्रधान नाटक (Lyrical Drama) है। इसका रचना विधान गोंधे या शैली की नाट्य-कृतिओं से मिलना-जुलता है। शेक्सपीयर की शैली का या संस्कृत नाट्य शैली का इसमें अनुसरण नहीं किया गया है। यह रूपक ग्रीस की सौष्ठव प्रिय (Classical) पद्धति के अनुसार नहीं, अप्रेमी कौतुकप्रिय (Romantic) पद्धति के अनुसार प्रणीत हुआ है। तदु-परान्त ‘इन्दुकुमार’ दृश्य नहीं, पर आभ्य नाटक है। नानालाल की नाट्य शैली की विशेष-ताओं की विस्तृत विवेचना इनके पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों के सदर्भ में पीछे की जा चुकी है। कवि के सभी नाटक एक ही शैली का अनुसरण करते हैं; अतः यहाँ पिट-पेपरिंग न कर केवल यही कहना पर्याप्त होगा कि ‘इन्दुकुमार’ कवि की ‘डोलन शैली’ का ही उदाहरण प्रस्तुत करता है जिसे ‘अद्यावत्’ के नाम से भी अभिहित किया जाता है। नाटक का समस्त वातावरण भावनायुक्त एवं काव्यात्मक है।

‘इन्दुकुमार’ में न कार्य-व्यापार का समावेश हुआ है और न सधर्मात्मक परिस्थिति की सृष्टि हुई है। भावनाओं के भाव-प्रतीकों-के रूप में विविध पात्रों का अवतरण हुआ है। नायक इन्दुकुमार चित्तशील, आदर्शवादी और भावुक है जिसे वास्तविकता का ज्ञान नहीं

है। नायिका कातिकुमारी इन्दुकुमार की प्रियतमा है। वह ज्ञानी और बुद्धि-वैभवयुक्त है। स्नह जीवन और सेवा-भावना उसके जीवन की प्रभुत अभिलाषाएँ हैं। इन्दुकुमार की आदर्शतिशयता उसके जीवन को करुण बना देती है। नपाली जोगिन स्त्री सेवा और प्रेम की प्रतिभूति है। पाखंडी तो प्रकृति की ही आत्मा है। उसके गीतो में ब्रह्मांड के शाश्वत के प्रश्न समाविष्ट हुए हैं। इन्दुकुमार की सबसे बड़ी विशेषता उसके भावप्रवण गीत हैं। 'ये गौन सदैव गुजरात के श्रेष्ठ भाव गीतो में परिष्कृत हाते रहेंगे। यह नि सदेह कहा जा सकता है।'"

### ‘जया अने जयत’ (१९१४)

कवि नानालाल के नाटको में ‘जया अने जयत’ सर्वश्रेष्ठ नाटक माना जाता है। इसमें कवि ने आत्म-लग्न और नैष्ठिक ब्रह्मचर्य की भावना का निरूपण किया है। जया नायिका है और जयत नायक है। जया गिरिदेश की राजकुमारी है और जयत गिरिदेश के स्वर्गवासी मंत्री का पुत्र है जो अपने पराक्रमों से सुप्रसिद्ध है। जया और जयत समवयस्क हैं। दोनों एक दूसरे के प्रति आकृष्ट हैं और विवाह करना चाहते हैं। परन्तु जया की माता के विरोध के कारण वे विवश हैं। जया का सम्बन्ध काशीराज से तय किया जाता है। काशीराज तीर्थगौर की बन्धा शिवती के साथ मुक्त विहार करता है। काशीराज से विवाह होने के भय से जया नगर छोड़कर कहीं चली जाती है। राजा क्रुद्ध होकर गिरिदेश पर अधिकार जमा लेता है। जया के माता पिता निराधार स्थिति में काशी में निवास करते हैं। जयत जया की खोज करता हुआ अन्त में हताश होकर काशी में ‘हरिकुज’ आश्रम स्थापित करता है। जया वाममार्गी आचार्य और पारधी की मलिन मनोवृत्ति से अपनी रक्षा करती हुई तेजबा के साथ काशी नगरी में आ पहुँचती है। काशी में तीर्थगौर की कुवासना से बचन के लिए जया गंगा नदी में बूढ़ पड़ती है। सीमाग्य से जयत के शिष्य उसे बचाकर आश्रम में ले जाते हैं। ‘सृष्टि की समस्त सुंदरता’ की मूर्ति जया को देखकर जयत विह्वल बन जाता है। तदन्तर ‘स्वस्थचित’ होकर जयत ‘नैष्ठिक ब्रह्मचर्य का व्रत लेता है। जया के साथ उसका ‘आत्मलग्न’ होना है। जया गंगा के उस पार जाकर ‘सुन्दरियों’ के लिए मठ स्थापित करती है। दोनों देह कर्पण और देहसंशय से मुक्त हैं और आत्मा से एक हैं। इस ‘सायुज्य’ भावना से वे और श्रुतिगुरु प्रसन्न होते हैं और आशीर्वाद देते हैं। नाटक का अन्तिम दृश्य अत्यन्त प्रभावोत्पादक और सुंदर है। कवि ने उसमें नैसर्गिक तथा स्वर्गीय तत्वों का अपूर्व संयोग किया है जो वस्तुतः हृदयगम्य है।

‘जया अने जयत’ नाटक की समस्या सामाजिक है, परन्तु वातावरण पौराणिक है। कवि ने दोनों का समन्वय करने का प्रयत्न किया है। उपर्युक्त कथाओं का कल्पनाप्रसूत है। कवि ने राजा और रानी के रुढ़ित सभ्य जीवन, काशीराज और शयती के निर्बन्ध व्यवहार तथा वामाचार्य और नृत्य दासी के दुर्गन्धपूर्ण सम्बन्ध का प्रस्तुत कर अन्त में आत्म लग्न की महिमा गाई है। कवि का मतानुसार दृढलग्न पाप है। स्त्री सम्बन्ध पशुता का चिह्न है। विषय-वासना और देशकपण को अस्मीभूत कर आत्मा का आत्मा के साथ सदाय पवित्र और श्रेयस्कर है। इसलिए नाटक में आत्म-लग्न की सात्विक भावना शीघ्र है। इस दृष्टि में भावना

इसी भावना की अभिव्यक्ति हुई है। इस दृष्टि से यह नाटक भाव-नाट्य की कोटि में परिगणित किया जा सकता है। नाटक में समाजानीन रात्रनैतिक आदर्श भी प्रस्तुत हुए हैं।

इस नाटक का रचना-विज्ञान तथा वस्तु विन्यास नानालाल व अन्य नाटकों की अपेक्षा अधिक कौशलयुक्त है। संभवतः इसका कारण नाट्यकार या 'जया घने जयन्त' को रंगमंचीय दृश्य नाटक के रूप में प्रस्तुत करने का सहूलता है। इसमें न कथानक का अनावश्यक विस्तार हुआ है और न पात्र-मृष्टि अधिक निर्जीव या निष्क्रिय है। कवि की इस रचना में सर्वत्र घटनाजन्य वस्तु-प्रवाह है और साथ ही पात्रों का स्पष्ट तथा बलरामक चित्रण भी है। नानालाल के व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व देवपि का पात्र करता है। वह नाटक के मायक और नायिका का प्रेरणा स्रोत है। तदुपरांत नाटक की रसलक्षी एकमूर्तता भी उसी के द्वारा सिद्ध हुई है। उसके प्रारम्भिक और अन्तिम हृदयोद्गातृ क्रमशः नादी एवं भरत-वाक्य का काम देते हैं। वस्तुतः उसका चरित्र बड़ा सार्विक और मम्मोहक है। कवि नानालाल सदैव घोर व्यक्तित्वशील रहे हैं। आत्मपरक आदर्शवादी अभिव्यक्ति उनकी कृतियों का साधारण लक्षण है। परिणामस्वरूप, इस कृति में भी सभी पात्रों को मुक्त वातावरण में आत्म-प्रकाशन का अवसर प्राप्त नहीं हुआ है। वे कथे-कथे से कवि के अज्ञानवर्ती सेवक प्रतीत होते हैं। इस स्थिति में जया और जयन्त भी पूर्णतः मुक्त नहीं हैं। नानालाल ने उनका भी अन्तर्द्वन्द्व समीचीन ढंग से चित्रित नहीं किया है।

कवि की 'डोलन सौली' एक ओर यदि सौन्दर्य साधक है तो दूसरी ओर वह उतनी ही सौन्दर्योद्घाटन में बाधा उपस्थित करती है। इस सौली से नाटक में वाक्यत्वपूर्ण मनोहर वातावरण अवश्य सजित हुआ है। पर उसी के साथ एकरसता (Monotony) का दोष भी आ गया है। 'जया घने जयन्त' में जया तथा जयन्त जिस सौली में बोलते हैं उसी सौली में पारधी भी बोलता है और अन्य सभी उच्च और निम्न वर्ग के पात्र उसी सौली का उपयोग करते हैं। यह न स्वाभाविक है और न सगत ही है। कवि अपने नाटकों में समत्वारिकता की सृष्टि के निमित्त पराव्रातृत तत्त्वों का सदैव उपयोग करते हैं। इस कृति में तो हिमगिरि, काली आदि के अनेक दृश्य अद्भुत और मनोहक हैं। देवपि का उड्डयन, काल गुफा का उद्घाटन, भूत, भविष्य और वर्तमान का आत्म-कथन, अष्टराश्वों का आगमन और प्रकाश-पुज का प्रसारण—ये सारी घटनाएँ अद्भुत रस की सृष्टि करती हैं। इनसे नाटकीय वातावरण की भव्यता और दिव्यता सघन रूप में बनी रहती है और सामान्य पाठक इन चमत्कारों से पूर्णतः आकृष्ट भी रहता है। किन्तु आधुनिक तर्क सुद्ध दृष्टि को यह सब युक्ति युक्त तथा समान्य प्रतीत नहीं होता। इस कृति का सबसे अधिक रमणीय प्रसंग जया और जयन्त की हंसों के साथ लड़ाई है। हानाकि त्रिकालदर्शन का प्रवेश नाट्य-वस्तु में अनावश्यक है, तो भी वह इस कलाकृति का उच्चतम शिखर है। भव्य कल्पना द्वारा सूनात्मक ढंग से वस्तु-निरूपण की कवि-प्रतिभा का यह एक अन्य उदाहरण है।

कवि नानालाल की सुप्रसिद्ध काव्यालङ्कृत रमिक भाषा-सौली का दर्शन इस रचना में भी पूर्ण रूप से होता है। वही प्रासयुक्त भाषा लघुपरक गद्य, मधुर कोमल शब्दावली और स्वगत परम्परा सन्निध दृष्टिगत है। गीति का य के सभी तत्त्वों से समृद्ध उत्तम गीत इस कृति की सबसे बड़ी उपलब्धि है। अन्य उल्लेख्य वस्तु है कवि की सरमशील अभिव्यक्ति। प्रणय एवं परिणय प्रधान यह नाटक कहीं भी स्थूल शृंगार भावना प्रगट नहीं करता। इसमें कहीं भी असंयमित या अश्लील कथन का उच्चारण नहीं होना। यह कवि के अन्तर्गत की

पवित्रता और आध्यात्मिकता का परिचायक है।

इस कृति में अभिनय-क्षमता नहीं है। बाट छांट करने के पश्चात् ही यह रंगमंच के उपयुक्त हो सकती है। परन्तु "मन के रंगमंच पर अभिनय इस विशिष्ट कृति का गुजराती नाट्य साहित्य में अत्यधिक मूल्य है।"

### ‘उगती जुवानो’ (१९२३)

४० व० ठाकोर का यह सामाजिक नाटक मूलतः रंगमंच की आवश्यकता-पूर्ति के निमित्त रचा गया है। इसमें लेखक ने सम्मिलित हिन्दू परिवार की समस्या पेश की है। तदुपरांत मद्य निषेध, विवाह प्रथा, उच्च शिक्षा इत्यादि सामाजिक विषयों पर भी प्रकाश डाला है। इसकी संवाद गौरी सरल और बातोंवरण गार्हस्थ्य जीवनानुसूल है। नाट्यता की दृष्टि में इस रचना की परीक्षा करने पर यह एक असफल कृति मिथ्य होती है।

### कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी के सामाजिक नाटक

इस प्रबन्ध के ‘पौराणिक नाटकों’ के अध्याय में हम कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी के पौराणिक नाटकों की विवेचना कर चुके हैं और यह भी निर्देश कर चुके हैं कि मुशीजी गुजराती नाट्य साहित्य में असाधारण प्रतिभा लेकर भवतरित हुए। मुशीजी ने सामाजिक नाटकों का भी प्रणयन किया है। इनके इन नाटकों में सामाजिक परंपराओं और रूढ़ियों के प्रति विद्रोहात्मक एवं व्यंग्यात्मक विचारधारा प्रगट हुई है।

### ‘काकानी दाशी’

कन्हैयालाल मुशी का यह सर्वप्रथम सामाजिक नाटक १९२६ में प्रगट हुआ। इसमें आधुनिक युग की नारी की तथाकथित स्वतन्त्रता और समानता की भावना पर मार्मिक व्यंग्य किया गया है। इसकी नायिका दाशी है। बचपन में ही वह अनाथ हो जाती है। उसे मनहरलाल बाबा पाल पोसकर बड़ा करते हैं। तदन्तर बकील कुदनलाल की पत्नी विधुमुखी, फौजदार मोतीराम की प्रेयसी शिवगौरी, पढीसिन गंगा बहन इत्यादि के सहयोग से दाशी, स्त्री-स्वातन्त्र्य और स्त्री-जागृति सभ का कार्य करती है। दाशी के वाक्-चातुर्य और देह-सौंदर्य से बकील कुदनलाल और कवि गौरीदासकर आकृष्ट रहते हैं। शिवगौरी का पति इन्द्रजीत तो उस भगाने के प्रयत्न करता है। परन्तु दाशी इन सब ‘प्रेमियों’ को उत्खू बनाती है। जब विवाह का अवसर आता है तब वह मक्का त्याग कर मनहर बाबा से ही दाशी कर लेती है और हमेशा के लिए ‘बाबा की दाशी’ बन जाती है। जिस बाबा ने उसे बचपन में कपड़े बेचकर दूध पिलाया और लोगों के बर्तन भोजनकर उसे मुच्री किया वह उन्हें ही सुख देती है। इस कृति का अन्त रूढ़िवादी समाज को भस्मशोर देता है और यह सोचने को विवश करता है कि क्या दाशी का विवाह सुमंगल है। मुशीजी के इस नाटक में उच्चशिक्षा प्राप्त नर-नारियों की कामुकता और स्वच्छन्दता पर व्यंग्य है। लेखक का विचार है कि आधुनिकता के नाम पर आज के मस्कारी लोग अपनी अनृपत काम-वासना ही परितृप्त करते हैं। स्त्री समानता का नेतृत्व करने वाली नारियाँ पुरुष के समक्ष तो अपने प्रेमाचार और सौंदर्य प्रदर्शन

मे ही घन्यता का अनुभव करती हैं। नारी की इस 'नैसर्गिक निर्वलता' पर मुंशीजी ने मार्मिक कटाक्ष किया है। सभी पात्रों का निरूपण अत्यन्त स्वाभाविकता से हुआ है। नाटक में 'काका' का गंभीर समृद्ध व्यक्तित्व मुंशीजी की इस पात्र मृष्टि में विलक्षण एवं विशिष्ट है। नाटक की समाप्ति के समय दासी का 'काका' के साथ विवाह करना जितना आश्चर्यजनक है उतना ही नाट्यारम्य भी है। इस प्रसंग से दासी उपहासनीय स्थिति से बच जाती है और नाटक कुछ भी पर्यवसित नहीं होता। इस नाटक का यह अन्त प्रहसनोचित हास्यरस की मृष्टि नहीं करता। किन्तु गंभीरतापूर्वक हमें विचार करने की बाध्य करता है। इस दृष्टि से 'काकानी दासी' की गणना प्रहसन की बोटिंग नहीं हो सकती। इसे *Serio comedy* कहना अधिक सुसंगत होगा। इस नाटक में पर्याप्त अभिनयशक्तता है। अनेक बार प्रवृत्तियों बलाशरीरों द्वारा यह सफलतापूर्वक खेला जा चुका है। रंगमंचीय एवं साहित्यिक गुणों से विभूषित 'काकानी दासी' मुंशीजी का सामाजिक नाटकों में सर्वश्रेष्ठ है।

### ‘ब्रह्मचर्याश्रम’ (१९३१)

कहैपालाल मुंशी ने इस नाटक की रचना यरवदा जेल में की है। नाटक की अधिकतर घटनाएँ जेल में घटती हैं। सन् १९३० के गांधीजी के सत्याग्रह आन्दोलन में भाग लेने के कारण डॉ० मधुभाई, बैरिस्टर नरोत्तम, सेठ गंगादास, प्रो० छोटुभाई, श्री जगवानदास, इत्यादि को जेल होती है। जेल में इन लोगों की अपना परिवार याद आता है। डॉ० मधुभाई सभी साथियों को ब्रह्मचर्य का उपदेश देते हैं। जेल से छूटन पर वे ब्रह्मचर्याश्रम स्थापित करते हैं और उनमें सभी साथी उसमें रहते हैं। आश्रम के रसोइये दाजी पटेल के बीमार पड़ने पर उसकी अतीजी पेमली रसोई बनाने के लिए आती है। यह स्वरूप से सुन्दर है। उसे देखकर आश्रमवासी अपना ब्रह्मचर्य बत भूल जाते हैं। उसे सहायता देने के बहाने सभी उसका निकट जान का प्रयत्न करते हैं और विविध रूप से प्रेम प्रदर्शित करते हैं। पेमली के कारण उनमें द्वेष और वैमनस्य पैदा होता है और आश्रम टूट जाता है। इस प्रकार मुंशीजी का यह प्रहसन ब्रह्मचर्य के नाम पर तथाकथित गांधीवादियों द्वारा की जाने वाली आत्म प्रवचना की कटु आलोचना करता है और मानव मन की यथार्थता का उद्घाटन करता है। पहले ही अंक में लेखक ने सत्याग्रहियों के मन के उपहसनीय पक्ष को धँसे ही कुशलता से उभारा है। तदन्तर अन्य अनेक ब्रह्मचर्य की दास्यता, आत्म-प्रत्याख्या, पारिस्परिक ईर्ष्या, निन्दा, इत्यादि मानवी दुर्वलताओं का स्वाभाविक ढंग से प्रकाशन किया है। इसमें जीवन की वास्तविकता के चित्र हैं। पेमली का चरित्र बड़े ही कौशल से चित्रित किया गया है। उसका देहाती सहजा और मूढ अन्तर्दृष्टि उसके व्यक्तित्व को आकर्षक बनाती है। गवाँगिन होते हुए भी वह आश्रमवासियों से अधिक सयमी और सतुलित है। इससे नाटक की मूल भावना विशेष प्रभावोत्पादक बनी है। अन्त तो बड़ा ही मार्मिक और व्यंग्यात्मक है।

मुंशीजी की यह कृति भाषा-शैली, संवाद-योजना, दृश्य-विधान, रचना-शिल्प इत्यादि की दृष्टि से सफल है। यह नाटक एक अच्छे प्रहसन का उदाहरण पेश करता है। इसके अनेक सफल रंगमंचीय प्रयोग हो चुके हैं। गुजराती में यह अत्यन्त लोकप्रिय प्रहसन है।

## ‘पीडाग्रस्त प्रोफेसर’ (१९३४)

मुशीजी ने अपने उपन्यास ‘स्नेह सभ्रम’ के आधार पर इस सामाजिक प्रहसन की रचना की है। प्रो० प्रीतमलाल को इस कृति में नायकत्व प्रदान किया गया है। उनकी पत्नी घनशेर सदा रुग्ण रहती है। प्रीतमलाल बहुधा घर से बाहर रहते हैं, अतः उनकी पत्नी सदा उनसे अप्रसन्न रहती है। शमशेरबहादुर नामक एक दमी, दुर्बल, घनादम्य सज्जन की पत्नी वसुधरा प्रीतमलाल के सम्पर्क में आती है। दोनों समाज में निंदापात्र बनते हैं। काकाजी और और जसकोर बाकी उन्हें सन्मार्ग अपनाने का उपदेश देते हैं। एक बार सुमन, मोहिनी, छगिल आदि रात्रि के समय काकाजी के एक बगले में एकत्रित होते हैं। कुछ मित्र चोर बनकर उनको डराते हैं। शमशेरबहादुरसिंह उनका मुकाबला नहीं कर पाते। इसलिए वे अपमानित होते हैं। प्रीतमलाल वसुधरा वसुधरा की सेवा-सुश्रूषा करते हैं। दोनों भागन की योजना भी करते हैं। परन्तु शमशेरबहादुरसिंह की त्याग वृत्ति और उदार-भावना से पिघलकर वसुधरा प्रोफेसर को छोड़ देती है और पति के साथ पूना चली जाती है। प्रोफेसर हाथ मलते रह जाते हैं।

इस नाटक में हमारे समाज के उच्च मध्यवर्गीय लोगों की जीवन समस्याओं का ‘यथार्थ पृथक्करण एवं मत्स्य दर्शन’ है। नाटक के अन्त में मुशीजी ने यह प्रतिपादित किया है कि भावना और कर्तव्य के संघर्ष में कर्तव्य की विजय वाञ्छनीय है। इस नायक प्रोफेसर प्रीतमलाल शिक्षित और सत्कारी होते हुए भी स्नेह की भ्राष्ट्रक मान्यता के शिकार बने हुए हैं। यह हमारे सारे शिक्षित समाज का एक विडम्बना है। लेखक ने प्रीतमलाल और शमशेरबहादुर की मनोगत दुर्वृत्तियाँ बड़ी सावधानी से प्रगट की हैं। नाटक में शमशेरबहादुरसिंह गोण पात्र होते हुए भी नायक का-सा महत्त्व पाता है। यह इस कृति का दोष कहा जा सकता है। उपाधिधारी प्रीतमलाल स्पष्टवादी, स्नेहशील, हंसोड एवं सहृदय हैं और शमशेर अशिक्षित, लपट, दुर्बल, शुष्क एवं मिथ्याभिमानी हैं। दोनों पात्रों को जोड़ने वाली बड़ी वसुधरा है जिसकी स्थिति बड़ी विषम है। वह भावना और कर्तव्य के द्वन्द्व के मध्य विवश सी बनी रहती है। नाटक के अन्य नारी पात्र स्त्री जीवन की स्वाभाविकताएँ प्रगट करते हैं। मुशीजी ने इस वैविध्यपूर्ण पात्र सृष्टि के द्वारा इस रचना में निर्वन्ध हास्य की सृष्टि की है। यह नाटक गुजराती रंगमंच पर यहाँ से प्रेक्षणीय बना हुआ है।

इसके अनन्तर सन् १९३४ में कन्हैयालाल मुशी के तीन सामाजिक नाटकों का एक संकलन ‘सामाजिक नाटकों’ के नाम से प्रकाशित हुआ जिसमें ‘बाबा शेठनु स्वातंत्र्य’, ‘आज्ञाकृति’ और ‘वे सराब जण’ सम्प्रहीत हैं। इन तीनों नाटकों में मुशीजी ने सामाजिक यथार्थ को उभारा है।

‘बाबा शेठनु स्वातंत्र्य’ में दाम्पत्य जीवन की विसंवादिता का चित्र है। बाबा शेठ और उनकी पत्नी रेवा में सदा अनमेल रहता है। रेवा बाबा शेठ पर कठोर नियंत्रण करती है। उससे मुक्त होने के निमित्त बाबा शेठ राधा के साथ अपने प्रेम और विवाह की बात फैलाते हैं। रेवा इससे डर कर झुक जाती है और शेठ जी को स्वातंत्र्य प्राप्त हो जाता है। उसी के साथ राधा और भगन की भी विवाह की अनुमति मिल जाती है। इस प्रकार हास्य-प्रिय मुशीजी ने पति पत्नी के संघर्ष की गंभीर समस्या का ध्रुवभर डग से हास्ययुक्त समाधान प्रस्तुत किया है। एकाकी के कथानक को पचावी में समाविष्ट करने के असफल प्रयत्न के कारण यह कृति सामान्य कला की बन गई है।



## ‘आज्ञांकित’

इस कृति में मुशीजी नारी-जीवन की कष्टपूर्ण कहानी प्रस्तुत करते हैं। विधवा काशीबा अपनी दो पुत्रियों—सविता और कमला—का विवाह क्रमशः धीरजलाल और जोईता से करने वाली हैं। धीरजलाल सेठ हरकिशनदास का भतीजा है और जोईता उनका गुमास्ता है। सेठजी विधुर और प्रौढ़ हैं। वे काशीबा को पच्चीस हजार रुपया देकर सविता से विवाह कर लेते हैं और अपने आज्ञांकित भतीजे धीरजलाल की कमला से शादी करवा देते हैं। इस अनमेल विवाह से सत्रस्त और सखुन्न युवा सविता घर छोड़कर भाग जाती है और बेइया बन जाती है। एक दिन सेठजी की वासना-तृप्ति के लिए जो बेइया लाई जाती है वह सविता ही होती है। उन्हें पहचानने पर वह तुरन्त ही सेठजी का तिरस्कार कर चली जाती है। इससे सेठजी को ममानक पीडा होती है और उनका भ्रमभंग होता है। अन्त में सविता जोईता को अपनाती है। मुशीजी का यह नाटक त्रिपादयुक्त वातावरण में नारी-जीवन की विवाह समस्या की जटिलता का निर्देश करता है। इसका वस्तु-विधान सुनिश्चित और सप्रमाण है। यद्यपि यह कृति करुणान्तर्गता के अधिक निबट है तथापि इसमें जोईता द्वारा हास्य और व्यंग्य का भी उद्रेक हुआ है। जोईता की उक्तियों में व्यंग्य राघवता एवं दार्शनिकता का पुट मिलता है। इस दृष्टि से यह पात्र महत्त्वपूर्ण है। बेइया-जीवन अंगीकार करने पर ही सविता की बेइयागी का अन्त होता है। यह स्थिति शरद् वायू के उपग्यासों का स्मरण कराती है। मुशीजी चाहते तो सविता को इंसान की ‘नोरा’ के मार्ग का अनुसरण करवाकर उसके व्यक्तित्व को ऊपर उठा सकते थे। परन्तु उन्होंने न जाने क्यों इसे उचित नहीं समझा। वैसे यह मुशीजी का अच्छा नाटक है।

## ‘खैलराव जण’

कन्हैयालाल मुशी इस प्रहसन द्वारा आधुनिक युवत्रियों की विवाह स्वतंत्रता का समर्थन करते हैं। इसकी नायिका रमा ‘आज्ञांकित’ नाटक की सविता की भाँति अपना जीवन विनष्ट नहीं करती, प्रत्युत पिताजी के विरुद्ध विद्रोह कर अपनी आकांक्षा स्वयं परिपूर्ण करती है। उसके पिता पुरुषोत्तम पोपडा है जो विलायत से लौटे हुए रामदास डगलीवाला से उसका विवाह करवाना चाहते हैं। रामदास ने इसके लिए उन्हें एक लाख रुपया भी दिया है। परन्तु रमा डॉ॰ मोहन मेडीको से प्रेम करती है। अनेक कठिनाइयों और संघर्षों के पश्चात् अन्त में वह उसी से विवाह करती है। इस प्रहसन में डॉ॰ मोहन मेडीको प्रमुख हास्योत्पादक चरित्र है। वह आरंभ से अन्त तक अपनी विचित्रताओं के द्वारा मुक्त हास्य की सृष्टि करता रहता है। उसके व्यक्तित्व का निरूपण साधार्त कौशलयुक्त तथा सतर्कतापूर्वक किया गया है। मुशीजी के हास्यरस के सभी पात्रों में मोहन मेडीको प्रमुख एवं प्रथम है। नाटक के अन्य पात्र गंभीर हैं। लेखक ने विरोधी स्वभावों के पात्रों की सहायता से नाट्य-वस्तु में क्रिया-शीलता तथा कौतूहल की सृष्टि की है। इस कृति का कथानक सुदोर्घ है। परन्तु बड़ी कलात्मकता से कृतिकार ने उसकी सकलना की है। कही भी नीरसता या रसता की प्रतीति नहीं होती। इस नाटक में अभिनेयता का अभाव है। यह इसकी बहुत बड़ी त्रुटि है।

## ‘छोए तेज ठीक’ (१९४६)

मुशीजी की इस रचना में मानव की एक विचित्र मनोवृत्ति को नाट्यात्मक रूप दिया

गया है। कभी-कभी कतिपय पुरुषों और स्त्रियों में परस्पर आत्मा का परिवर्तन करने की आकांक्षा जागती है। इस अवस्थानीय परिवर्तन के पश्चात् जो प्रतिक्रियाएँ होती हैं वे वस्तुतः उपहसनीय हैं। मुशीजी का 'छोए तेज ठीक' प्रहसन उसी से सम्बन्धित है। पाश्चात्य सत्कारों में रंगा हुआ जितेन्द्र भारतीय संस्कृति की उपासिका उर्वशी के सम्पर्क में आता है। जितेन्द्र उससे तभी विवाह करने का निश्चय करता है जब दोनों की आत्माएँ परस्पर परिवर्तित होकर अभिन्नत्व प्राप्त कर लें। एक साधू की चमत्कार शक्ति से यह क्रिया सम्पन्न होती है। परंतु आत्मा की अविवक्षितता प्राप्त करने के स्थान पर वे दोनों एक दूसरे के जातीय संस्कार, स्वभाव और वाक्-शैली को अंगीकार कर लेते हैं। परिणामस्वरूप जितेन्द्र में स्त्रैयता आ जाती है और उर्वशी पुरुषों का सा अप्राकृतिक व्यवहार करने लगती है। इस विचित्र और विनोदयुक्त परिस्थिति द्वारा नाटक में ऐसी बातें बनती हैं जिनसे अनवरत हास्य के फव्वारे छूटते रहते हैं। अन्त में उसी साधू की सहायता से दोनों प्रायः पुनः मूल रूप ग्रहण करते हैं और यह घोषणा करते हैं कि 'हम जैसे हैं वैसे ही ठीक हैं।' यह नाटक इस हास्योत्पादक कथावस्तु के कारण रंगमंच पर अत्यधिक सफलता और लोकप्रियता प्राप्त करता रहा है। इस सफलता में चमत्कार-युक्त और प्रभावोत्पादक संवादों का भी बड़ा योग है। मुशीजी ने हास्य रस की इस कृति में अत्यंत गम्भीरतापूर्वक यह कह दिया है कि आज फैशन परस्ती के जमाने में पुरुष स्त्रैय और स्त्री निलंज्ज और अस्त्रैय बनती जा रही है। यह जातीय गुणों का विपर्यय चिन्तनीय विषय है। समाज के श्रेय और उत्कर्ष के लिए यह आवश्यक है कि स्त्री सुकोमलता और सुन्दरता की देवी बनी रहे और पुरुष पौरुषयुक्त नर बने रहें। चौथे अंक में साधु के शब्दों में लेखक अपने इसी मतव्य को प्रगट करता है। साहित्यिक-दृष्टि से यह सामान्य श्रेणी का प्रहसन है। इसमें सस्ता स्थूल हास्य है और वहीं-वहीं पान अक्षिप्त एवं असममित भाषा का व्यवहार करते हैं। इससे सुहृदि का भग होता है। विपर्यय के दृश्यो में असंगति आ गई है। इन दोषों को छोड़कर रंगमंचीय प्रहसन परंपरा में यह सर्वांग सफल कृति है।

### 'डॉ० मधुरिका' (१९४८)

कन्हैयालाल मुशी का यह नाटक गंभीर भावों को अंगभीर शैली में प्रस्तुत करने वाले 'काकानी शशी' की परंपरा का निर्वाह करता है। यह प्रहसन शैली का 'मुखान्त सामाजिक नाटक' (Social comedy) है। इसमें उच्च शिक्षा प्राप्त दम्पति के जीवन की विसंवादिता को नाटकीय रूप दिया गया है। इसकी नायिका डॉ० मधुरिका है जो अपनी डॉक्टरों में और अन्य डॉक्टर मित्रों के साहचर्य में व्यस्त रहती है। वह सतानोत्पत्ति की एक बखेड़ा मानती है। सतानोत्पत्ति न करने की शर्त पर वह वैरिक्टर नरेन्द्र से विवाह करती है। प्रणय-पिपासु नरेन्द्र मधुरिका की रक्षता और अवहेलना से तंग आ जाता है। उसका पितृ-हृदय मधुरिका के प्रेमी डॉ० गिरीश की उपेक्षित पुत्री वासुती पर उमड़ पड़ता है। दोनों उपेक्षित पात्रों में पिता-पुत्री का संघ संस्थापित हो जाता है। इससे डॉ० मधुरिका में ईर्ष्या जागती है। वह नरेन्द्र और वासुती के सम्बन्ध को संदेह की दृष्टि से देखने लगती है। लेखक ने इस विषय पर परिस्थिति को नाटकीय रूप देने के निमित्त नरेन्द्र को नींद में रिवाल्वर से मधुरिका की उंगलियाँ उड़ाते हुए चित्रित किया है ताकि मधुरिका सर्जरी न कर सके। नींद खुलने पर नरेन्द्र अपनी पत्नी को परिवर्तित रूप में पाता है। दोनों 'नई नगरी' बसाते हैं। अन्तिम दृश्य

में हास्योद्रेक की पराकाष्ठा आ जाती है। डॉ० मधुरिका का प्रेमी डॉ० गिरीश नीचरो का हो-हल्ला सुनकर यह समझ बैठता है कि मधुरिका की तृप्ति हो गई। अतएव वह पुलिस को बुलाता है। सबसे नीच नरेन्द्र और मधुरिका हाथ में हाथ डानकर उपस्थित होने हैं और हास्य-रस के उल्लासमय आलावरण में नाटक समाप्त होता है। इस प्रहसन द्वारा मुन्शी जी अर्वाचीन युग के शिक्षित और सत्कारी बड़े जान वाले स्त्री-पुरुषों की विवृत मनोवृत्ति पर मार्मिक प्रहार करते हैं और यह भावना उत्पन्न करते हैं कि आपसी ममभौने पर ही दाम्पत्य-जीवन निर्भर है। स्त्री-जीवन की सार्यरता मानव में है। डॉ० मधुरिका के पाग का आधार लेकर लेखक न सतानेद्वेषी स्त्रियों की निन्दा की है।

इस कृति के सभी पात्रों में विशिष्ट व्यक्तित्व है। पितृ हृदय-नरेन्द्र मनुष्यत्व मयमी और स्नेहशील है। मधुरिका तनिक चंचल, घातमस्त और अनुभवहीन है। परन्तु उसका हृदय निर्मल है, अतः अन्त में उसे जीवन सत्य का साक्षात्कार होता है। बासती तो निर्दोषता की प्रतिमूर्ति ही है। लेकर ने उससे उसकी प्रायु और अनुभव से अधिक काम लिया है जो प्रत्याभाविक है। गिरीश गौरवहीन डॉक्टर है। उसमें चरित्र-चित्रण में भी तनिक असंगति है। मनोरंजक सबादी, क्षिप्र धस्तु विकास, आकर्षक पात्र-योजना और अभिनय गुण समन्वित शिल्प-शैली के कारण यह कृति मुन्शीजी की सुन्दर कृतियों में परिगणित होती है।

### मुन्शीजी के सामाजिक नाटकों की विशेषताएँ

उपरि विवेचन कन्हैपाताल मुन्शी के सभी सामाजिक नाटकों का प्रमुख विषय विवाह-समस्या है। आज पाश्चात्य सभ्यता का अन्धानुकरण करने वाले शिक्षित सत्कारी भारतीय स्त्री-पुरुषों का दाम्पत्य-जीवन अत्यन्त क्लृप्त एव विमवादी बन गया है। 'पीडा-ग्रस्त प्रोफेसर' 'डॉ० मधुरिका' और 'काकानी गंभी' नाटक इसी समस्या को उभारते हैं। 'बाबा शेठनु स्वातंत्र्य', 'ये गराब जण' आजाकिन और 'छोए सैज ठीक' प्रहसन भी प्रकारांतर में वैवाहिक समस्या पर ही प्रकाश डालते हैं। मुन्शीजी ने अपनी समस्त कृतियों में उच्च मध्यवर्गीय समाज को लेकर प्रेम, विवाह, दाम्पत्य-जीवन, अत्युक्त काम वासना, स्त्री-समस्या आदि गंभीर विषयों को उठाया है और हृदय भी पेश किया है। वस्तुतः ये सारे प्रश्न चिन्तनीय हैं जिन्होंने हमारे सामाजिक जीवन को विगूँथलित और विकृत बना दिया है। मुन्शी जी का विचार है कि दाम्पत्य-जीवन की सबादिता और शान्ति स्नेह, समर्पण और पारस्परिक समझौते पर अवलंबित है। डॉ० मधुरिका रासो, वसुधरा, (पीडाग्रस्त प्रोफेसर), रेवा, (बाबा शेठनु स्वातंत्र्य) इत्यादि पात्रों के जीवन में अन्त में यही सत्य चरितार्थ होता है। कामवासना मनुष्य की प्राकृतिक वृत्ति है। 'ग्रहचर्याधम' के पात्रों की तरह उसका दमन करने से जीवन में विकृतियाँ पैदा होती हैं। हमारे समाज की अधिवास समस्याएँ कामजन्य हैं। प्रसन्न दाम्पत्य और मधुर गार्हस्थ्य जीवन से ही उन समस्याओं का समाधान संभव है। इस विचार को मुन्शीजी ने अपनी इन रचनाओं में नाटकीय रूप दिया है।

मुन्शीजी को मानव मनोविज्ञान का गहरा अनुभव और अध्ययन है। इसका ज्वलंत प्रमाण इन नाटकों द्वारा हमें प्राप्त होता है। इनके पात्र गुणावगुण समन्वित सजीव प्राणी हैं जिनमें चेतना है स्पंदन है और निजी वैयक्तिकताएँ हैं। यह पात्र-सृष्टि हमारी जानी-पह-चानी सर्वत्र सुनभ है। डॉ० मधुरिका, मनहरकाका, रासो, प्रोफेसर प्रीतमलाल, शेठ हरिकि-सनदास, जितेन्द्र और उर्वशी में जितनी विशेषताएँ हैं उतनी ही विविधताएँ भी हैं। ये सब

प्राकृष्ट है। इससे चिढ़कर चिद्घन कुंज और चन्द्रिका की उपस्थिति में विलास को भूम लेता है। इस पर कुंज विलास को नदी में फेंक देता है। दुःख-दग्ध चिद्घन साप के काटने से भ्रष्ट हो जाता है। चन्द्रिका उसकी गुप्त रूप से सेवा करती है। अन्त में चिद्घन उसे पहचान लेता है। इधर विलास के विरह में कुंज मूढ़-सा बन जाता है। उस विक्षिप्त मित्र पर उसके डॉक्टर और वकील उसका घन हथिया लेना चाहते हैं। पर कवि की मन्त्रिणा से यह कुचक्र प्रसफल होता है। कुंज विलास को ढूँढ़ पाता है और नाटक का सुगमपूर्ण अन्त होता है।

मनुष्य के सन्देशात्मक स्वाभाव के दुष्परिणामों पर यह नाटक वेधक प्रभाव डालता है। इसकी कथावस्तु सुसज्जित नहीं है। कार्य व्यापार में गतिशीलता का अभाव है। इस कृति की सफलता इसके संवादों पर अवलम्बित है। संवाद बड़े मोहक, क्षतिशाली और प्रभावोत्पादक हैं। स्वगतोक्तियाँ भी पात्रानुरूप प्राजल एवं प्रेक्षणीयता के गुणों से विभूषित हैं। गीतों में संगीत तथा काव्य-तत्त्व का सुमेल समीप है। कवि का पात्र बुद्धिजन्य शिष्ट हास्य की सृष्टि कर नाटक को भावपूर्ण बनाता है। कुंज, विलास, चन्द्रिका और चिद्घन सभी पात्रों का चरित्र चित्रण स्वाभाविक है। यह रंगमंच-निष्ठ नाटक गुजराती की गणना-पात्र कृति है।

### ‘अजनी’ (१९३८)

रमणलाल व देसाई के इस नाटक की रचना एक व्यावसायिक नाटक मंडली के लिए हुई है। ‘शक्ति हृदय’ की अपेक्षा यह निम्न स्तरीय कृति है। जयप्रसाद नामक सत्कारी युवक पूँजीपति है। वह निष्क्रिय जीवन बिताता है। इसका उसे दुःख है। अपनी बहन अजनी से वह धार-धार जीवन में प्राकृतिक घटनाओं की आवश्यकता का उल्लेख करता रहता है। वह जीवन की एवरसता और निष्क्रियता को समाप्त करना चाहता है। प्रियकांत के परिवार का कठोर और समशील व्यवहार उसका मानस-परिवर्तन करता है और अन्त में परिश्रम में उसे जीवन की सार्थकता दृष्टिगत होती है। लेखक ने इस कृति के साथ जयप्रसाद की मोटर-दुर्घटना, अजनी पर हिरे की चोरी का आक्षेप, उसका आत्महत्या का प्रयत्न, उसके अपहरण का पड़ोस, कमलालदमी का प्राकृतिक निघन इत्यादि चमत्कार युक्त रोमांचक घटनाओं का अवतरण किया है जिससे मनोरंजकता पैदा होती है। इस नाटक के कई दृश्य अनावश्यक हैं। इसमें प्राचीन और नवीन नाट्य शैलियों का सम्मिश्रण किया गया है। पर उसमें कलात्मकता एवं स्वाभाविकता नहीं आने पाई है। इसलिए ‘अजनी’ उत्कृष्ट कृति नहीं बन सकी है।

### ‘अ० सी० कुमारी’ (१९३१)

यशवत पट्टया का यह नाटक अन्तर्गम विवाह की समस्या प्रस्तुत करता है। लेखक ने यह प्रतिपादित किया है कि विवाहित जीवन में अन्तर्गम केवल प्राण या शरीर का ही नहीं होता, मन तथा आत्मा का भी होता है जो अधिक कष्टकर एवं भ्रष्टाकार होता है। लेखक ने विभिन्न पात्रों एवं परिस्थितियों की मृष्टिकर नाटक की इस मूलभूत समस्या को बड़े ही कोशल से उभारा है। पात्रों के इस कृति में सविधान सौष्ठव भी हैं। पात्रों के आंतरिक आंदोलनों का इसमें सूक्ष्म निरूपण हुआ है और उसी के साथ लेखक ने अपनी विचारधारा का समुचित रूप से प्रतिपादन किया है। इसके संवाद सुस्त एवं चमत्कारपूर्ण हैं। इत्यादि

अभिनयानुवूल हैं। कार्य व्यापार में सक्रियता है। इसलिए यह कृति पूरी तरह अभिनेय है। यशवत पट्टा को अपने अन्य नाटक 'पडवा पाछल' (१९२७) में अपेक्षाकृत कम सफलता मिली है। यह साधारण कोटि का सामाजिक नाटक है।

### चन्द्रवदन मेहता के सामाजिक नाटक

धर्माचीन नाटककारों में चन्हेयालाल मुशी के बाद चन्द्रवदन मेहता का ही महत्वपूर्ण स्थान है। ये १९२० से गुजराती रंगमंच से सक्रिय रूप से सलग्न हैं। गुजराती अव्यावसायिक रंगमंच के ये प्रारम्भकर्ता और पुरस्कर्ता हैं। इन्होंने अपने अनवरत प्रयत्नों द्वारा गुजराती रंगमंच को व्यावसायिक नाटक मंडलियों के दूषणों से मुक्त कर यथार्थवादी, स्वस्थ एवं स्वच्छ धरातल पर प्रतिष्ठित किया है। इस दृष्टि से चन्द्रवदन मेहता सदैव स्मरणीय रहेंगे। रंगमंच और अभिनय के प्रत्यक्ष अनुभव ने इन्हें नाट्य-लेखन की ओर प्रवृत्त किया। आज तक इनके कई एकांकी और बहुमंकी नाटक प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें अधिकांश नाटक सामाजिक हैं। मानव-जीवन की यथार्थ समस्याओं का इनकी कृतियों में निरूपण हुआ है। मेहताजी की सबसे बड़ी विशेषता इनकी प्रयोगशीलता है। ये अपने नाटकों में शिल्प, शैली, भाषा, अभिनय इत्यादि के नवीन प्रयोग करते रहते हैं।

### 'भाग गाडी'

चन्द्रवदन मेहता ने इस नाटक की रचना १९३४ में की। यह गुजराती का सबसे पहला यथार्थवादी नाटक है जो अभिनेयता के सभी गुणों से समलकृत है। इसके कई प्रयोग हो चुके हैं। गुजराती नाट्य-साहित्य में सर्वप्रथम चन्द्रवदन मेहता ने 'भाग गाडी' में निम्न स्तर के दरिद्र श्रमजीवी लोगों को पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया है। इसका नायक रेलवे का गरीब भागवाला, बाघरजी है जिस पर एक दिन में एक साथ तीन मुसीबतें दूट पड़ती हैं। बारह घंटे की नौकरी के बाद थका-मादा बाघरजी जब घर आता है तब लाट-साहू की स्पेगल के साथ फिर से उसे जाने का हुक्म मिलता है। उसकी पत्नी रूखी और भिन्न रामचरण भैया उसे जाने से रोकते हैं, पर नौकरी बनाये रखने के लिए उसे साहब की आज्ञा का पालन करना पड़ता है। वह जाता है। उसके साथ शराबी जोन्स ड्राइवर है। पुरानी दुश्मनी के कारण जोन्स बाघरजी की हत्या करता है। उसी समय रेलगाडी को सिग्नल देने के लिए मशाल लिये खड़े हुए बाघरजी के बेटे नारणजी को सर्पदंश से मृत्यु होनी है और उसी गाडी से बाघरजी की गाय भी कट मरती है। इस प्रकार इस नाटक का दुःखपूर्ण वातावरण में पर्यवसान होता है। समग्र नाटक पर विपाद की घनीभूत छाया साधन छापी रहती है जिससे यह विशेष प्रभावोत्पादक बना है। नाटककार ने प्लेटफार्म के क्षतिग्रस्त हास्योत्पादक दृश्यों का सर्जन कर दुःख की इस सघनता को हल्का करने का प्रयत्न अवश्य किया है। इस रचना की यह बहुत बड़ी विशेषता है कि इसमें व्यक्त पददलित और पीड़ित लोगों के प्रति रचनाकार की हार्दिक सहानुभूति प्रचारलक्षी नहीं बनी है। यहाँ कलाकार की तटस्थता और अलिप्तता पूरी तरह निभायी गयी है।

इस नाटक में भाग गाडी से सम्बन्धित सारे वातावरण का दृश्य चित्र प्रस्तुत कर प्रभावक की सृष्टि की गई है। यात्रियों की असुविधाएँ, रेलवे नौकरों की विभागीय विशेषताएँ, रिस्वतपोरी, चाय के विज्ञापन, साहबों की अहमन्यता इत्यादि सूक्ष्मतम तथ्यों का

लेखक ने बड़ी खूबी से निरूपण किया है। इस दृष्टि से भी यह कृति संपूर्ण यथार्थवादी है। इसके छोटे उडे सभी पात्रों में सजीवता और वैयक्तिकता है। बाघरजी, जोन्स, रुसी और रामचरण का चरित्रांकन तो इतनी सिद्धहस्तता से हुआ है कि वे गुजराती साहित्य के चिरजीव पात्र बन गये हैं। भापा और सवाद पात्रानुरूप और विषयानुकूल हैं।

नाटक के अन्त में तीन मृत्युओं का एक साथ होना तनिक अस्वाभाविक प्रतीत होता है। रेलवे जीवन का विस्तृत विवरण भी विशेष आवश्यक नहीं है। इससे क्या-विकास में तनिक सिथिलता आई है। इन एक दो दोषों के होते हुए भी मेहताजी की यह कृति गुजराती का प्रथम उत्कृष्ट यथार्थवादी नाटक है।

### ‘नागा बाबा’ (१९३७)

चन्द्रवदन मेहता का यह नाटक भिखमगो की वास्तविक स्थिति प्रस्तुत करता है। इसमें कथानक का विस्तार नहीं है। लेखक ने अल्प कथा सत्व के आधार पर भिखमगो की दुनिया को उसकी सारी सुन्दरताओं और नुरूपताओं के साथ अवित किया है और उसी के साथ उच्चवर्ग की विकृत मनोवृत्ति पर व्यंग्ययुक्त प्रहार किये हैं। भिखमगो का नेता बादशाह है जिसका आतंक सब पर छाया रहता है। बादशाह अपनी पुत्री गोपी का विवाह नगर सेठ के पुत्र के साथ करना चाहता है। इसीलिए वह गोपी को अग्रेजी पढ़ने के लिए मसूरी भेजता है। जय गोपी अपने विवाह की बात जान लेती है तब वह उसका विरोध करती है। अन्त में नगर-सेठ के पुत्र से विवाह करने के बदले अपने पिता के सहयोगी माध्यम से विवाह करता उसे उपयुक्त प्रतीत होता है। इससे बादशाह अत्यन्त विक्षिप्त बन जाता है और तत्काल नाटक समाप्त हो जाता है। इस द्विअंकी नाटक में चन्द्रवदनभाई ने भिखमगो के अखाडों का और उनकी समाज व्यवस्था का तादृश चित्र प्रस्तुत किया है। लेखक का अधि-पाश समय यही समस्या ले लेती है। अतः चरित्रांकन तथा वस्तु-विन्यास अधूरा ही रह जाता है। भिखमगो की कहानी इसमें बहुत प्रतीतजनक नहीं है। फिर भी लेखक ने अपनी सर्जनात्मक प्रतिभा द्वारा इस नाटक को आकर्षक एवं सुन्दर बनाया है। साद्यत नाटक में आधुनिक समाज-व्यवस्था पर जो करारें व्यंग्य कसे गये हैं वे मर्मभेदी और विचार-प्रेरक हैं। भिखमगो और नौकरो को दुतकारने वाला क्रूर कठोर नगर-सेठ, चरित्रभ्रष्ट महत, और पूँजीपति तिलककुमार— ये तीनों पात्र तथाकथित उच्च समाज का प्रतिनिधित्व करते हैं। इनका परिचय नितान्त यथार्थ रूप में दिया गया है। बादशाह तो इस नाटक का सबसे अधिक आकर्षक एवं रहस्यमय पात्र है। उसका दुहरा व्यक्तित्व नाटक में जान डाल देता है। इस नाटक में रंगमंचीय गुणों का पूरी तरह निर्वाह हुआ है। यह कई बार सफलतापूर्वक खेला जा चुका है विषय की नवीनता, वातावरण की यथार्थता, सवाद एवं शैली की व्यङ्ग्य-त्मकता तथा बादशाह की विलक्षणता के कारण ‘नागा बाबा’ सदैव उच्च स्थान का अधि-नारी रहेगा।

### ‘शिखरिणी’

मेहताजी ने इस कल्याणत सामाजिक नाटक की रचना १९४७ में की। इसमें गतान-विहीन दंपती के जीवन की समस्या ने प्राधान्य प्राप्त किया है। पबल और उनकी पत्नी शिखरिणी अपनी निःसंतानावस्था के कारण चिंताग्रस्त हैं। सतानोन्मत्त होने के कारण

धवल का दोपपूर्ण रक्त है। इस दपती के साथ मनमौजी कवि शार्दूल भी रहता है। एक अन्य पात्र कलकी बहुधा इनके यहाँ आता-जाता रहता है। शिखरिणी और शार्दूल के मधुर सम्बन्ध में कलकी ईर्ष्या करता है। एक बार शार्दूल शिखरिणी से माता बनने का आग्रह करता है। तदनुसार शार्दूल ने बालक की जन्मदानी शिखरिणी बनती है। शार्दूल बालक को लेकर यात्रा करना चाहता है। परन्तु ईर्ष्या कलकी उसे गोली मार देता है। वही नाटक समाप्त होता है। इस विलक्षण नाटक की घटनाएँ शिखरिणी और शार्दूल द्वारा संचालित और सयोजित हैं। नायिका शिखरिणी उदार, पतिनिष्ठ वात्सल्यमयी एवं सरल प्रकृति की है। धवल साधुचरित है। शार्दूल में तथाकथित कवि की कई विचित्रताएँ प्रगट हुई हैं। कलकी चलनायक के सभी दुर्गुणों को अपनाए हुए है। इस नाटक में सघर्षात्मक परिस्थिति का सर्जक कलकी है। वह अपने वैयक्तिक जीवन की दुर्बलताओं को ढँकने के लिए नीति और परंपरा की दुहाई देकर मित्रद्रोह करता है। उसकी सारी प्रवृत्तियाँ नाट्योप-कारण बनती हैं। उनसे नाटक में सन्नियता एवं सजीवता की सृष्टि होती है और नाट्यवस्तु तीव्र गति से चरम सीमा पर पहुँच जाती है। मेहुताजी ने विभिन्न पात्रों और नितान्त नवीन एवं मौलिक प्रसंगों की महायत्ना से 'शिखरिणी' को विशिष्टता प्रदान की है। इसमें 'सूत्रधार' की सहायता से नवीन रंगमंचीय शैलीशिल्प का आविष्कार किया गया है। लेखक ने इसमें हास्यरस पैदा करने का भी प्रयत्न किया है जो कहीं-कहीं अशिष्टतापूर्ण है।

इस नाटक का चिंतनीय पक्ष इसका कथानक है। क्या शार्दूल-शिखरिणी का सम्बन्ध वैध माना जाता सकता है? क्या उनका पारिस्परिक सम्बन्ध मनोविज्ञान, नीतिशास्त्र और धर्माध्ययन के साथ सुसंगत है? न जाने किस उच्चाशय से प्रेरित होकर कृतिकार को इस प्रकार का 'विलक्षण' विचार सूझा? यह नाटक स्वस्थ सामाजिक जीवन का परिपोषक बदायि नहीं माना जा सकता और इस दृष्टि से यह उपादेय नहीं है।

### 'पाजरापोल' (१९४७)

चन्द्रबदन मेहुता का यह नाटक प्रहसन परंपरा में परिगणित होता है। इसमें विवाह समस्या पर प्रकाश डाला गया है। इसका कथानक समाज के उच्च वर्ग से सम्बन्धित है। नवरंग और ज्योति दोनों पूँजीपति परिवार के हैं। उन्हें परस्परनिवश विवाह करना पड़ता है। ज्योति अपने प्रेमी प्रेमल से सम्बन्ध बनाये रहती है। नवरंग और ज्योति ने परस्पर यह समझौता कर लिया है कि वे एक दूसरे के वैयक्तिक विषयों में हस्तक्षेप नहीं करेंगे। ज्योति की छोटी बहन छाया विधवा है जो यूरोप का परिभ्रमण कर आई है। वह नवरंग को सुघारने के महाने प्रेम करने लगती है। ज्योति अपने बगते को "पाजरापोल" कहती है जहाँ सब आकर प्रेम करते हैं। भूरा काका और भूरी फोई तथा लोला मामा और लोली मांसी इसी 'पाजरापोल' से सम्बन्धित हैं। इनमें पुरुष विधुर हैं और स्त्रियाँ विषवाएँ हैं। इन प्रौढ़ युगलों के अतिरिक्त ज्योति के 'पाजरापोल' में उसके पुराने गवार पति और प्रेमी कवि का भी आगमन होता है। इस प्रेमी समुदाय को एकत्रितकर लेखक ने हाम-उपहास की मनो-रंजक परिस्थिति पैदा की है। यह मनोरंजन वही-वही निष्ठता की सीमा लाँघ जाता है। प्रेमल और ज्योति की प्रणय-चेष्टाओं में भी अतिरंजन एवं अश्लीलता है। यह सब होते हुए भी यह प्रहसन प्रेक्षकों में पद्भुत आनंदपूर्ण पैदा करता है।

ज्योति स्वभावतः गंभीर है, पर लेखक ने उसे कहीं-कहीं आनंद्यवता से अधिक

भावुक बना दिया है। प्रेमल भी अपने आदर्शवाद को भूल कर प्रेम-प्रदर्शन में अत्यन्त अशिष्ट और अभद्र बन जाता है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि 'पाजरापोल' के सभी पात्रों का व्यवहार न बुद्धिमत् है और न तर्कसुद्ध। वह या तो ग्राह्यपूर्ण मिथ्याचार है या विवृत मनोवृत्ति का परिचायक है। पात्रों की विवाह-विषयक अधुनातन मान्यताएँ अवश्य चितनीय हैं। सम्भवतः प्रेम विवाह और दाम्पत्य-जीवन में सम्बन्धित वर्तमान विचारधारा का याथार्थ्य चित्र प्रस्तुत करना इसमें अभीष्ट है। इस दृष्टि से यह प्रहसन सफल माना जा सकता है।

लेखक ने ग्रामीण पात्रों की गंभीरता प्रगट करने के निमित्त सूरती एवं सौराष्ट्री शैलियों का भी उपयोग किया है। शहरी पात्र ग्राम बोलचाल की गुजराती बोलते हैं। इसकी दृश्य-योजना और रचना-विधान कलात्मक है। 'शिलखिणी' की अपेक्षा यह नाटक अच्छा कहा जा सकता है।

### 'माभूम रात'

सन् १९५५ में प्रणीत चन्द्रवदन मेहता का यह सामाजिक नाटक मध्यवित्त वर्ग की दमन-युक्त मनोवृत्ति और यथार्थ परिस्थित का अत्यन्त वास्तविक परिचय देता है। इसकी कथा समाज के मध्यवित्त वर्ग के प्रतिनिधि सुघन्वा के परिवार से सम्बन्धित है। सुघन्वा की पुत्री सध्या दरिद्र सज्ज से प्रेम करती है। उसके पुनः ललित का विवाह सम्पत्तिवान् परिवार की मन्दा से होने वाला है। मन्दा का पिता ललित को घर-जमाई बनाना चाहता है। अपनी पत्नी कुन्दन की आभूषण-प्रियता तथा फैशनपरस्ती के कारण आर्थिक सक्कट में डूबा हुआ सुघन्वा अपना मकान मन्दा के पिता के हाथ बेच देता है। और वह गरीबों की चाल में निवास करने को विवश होता है। इसी समय उसका ग्रामवासी छोटा भाई विनायक आ जाता है। वह अपनी भाभी कुन्दन को ग्रामवासीय खर्च करने के लिए लताडता है और मन्दा के दम्प की निन्दा करता है। उसने बुद्धिबोधल से ललित पूँजीपति के हाथ बिकने से बच जाता है और सुघन्वा का सारा परिवार मुल एव शांतिपूर्ण जीवन व्यतीत करने के लिए देहात में चला जाता है। लेखक ने मध्यवित्त वर्ग की झूठी मान्यताओं, मिथ्या प्रणय-चेष्टाओं और निरर्थक आवाक्षाओं पर मार्मिक प्रहार किये हैं। इसी के साथ यह भी दिखाया है कि यह वर्ग पूँजीपतियों के प्रति तिरस्कार की भावना प्रकट करने के बदले ध्वनवत् उनकी चौटुकारिता करता है। मन्दा पूँजीपति समाज का प्रतिनिधित्व करती है। उसकी सारी चेष्टाएँ सकुचितता तथा मिथ्याभिमान से भरी हुई हैं। वह ललित से विवाह कर उसे अपना पति नहीं, आज्ञापालक सेवक बनाना चाहती है। लेखक ने बड़ी कुशलता से मन्दा का प्रकृतिजन्य रूप प्रकट किया है। पूँजीपति समाज के साथ दरिद्र मध्यवित्त वर्ग की प्रस्तुत कर इस विरोधी वातावरण द्वारा घटना-विकास तथा आदर्शोद्घाटन बड़ी ही मार्मिकता से हुआ है। सुघन्वा और कुन्दन द्वारा मध्यवर्ग की झूठी दान और दबोसलों का प्रवाधान हुआ है।

इस दृष्टि में अनेक परिस्थितियाँ (Situations) नाट्यात्मक हैं। इनके द्वारा दृष्टिकार ने हास्यरस की सृष्टि की है। पात्रों के संवाद और नाट्यगत उचितियाँ भी हास्योत्पत्ति में योग देती हैं। यह नाटक गंभीर सुखात नाटक (Serio Comedy) है। नाटक की सघन साधुभूति विनायक के सम्भाषणों में उभर आती है। इसी लिए श्री विजयराय बंध इसे कल्याणरस प्रधान दृष्टि मानते हैं।



## ‘सोना वाटकडी’ (१९५५)

चन्द्रवदन मेहता अपने इस नाटक में पुरानी व्यावसायिक नाटक मंडलियों के मालिकों की मलिन मनोवृत्तियों का परिचय देते हैं। ये मालिक अपनी नाटक मंडलियों द्वारा सामाजिक उन्नति का प्रयास नहीं करते, प्रत्युत अभिनयियों के साथ रागरम में लीन रहते हैं। ये कला की साधना नहीं करते। उनकी साधना सुन्दरियों और सम्पत्ति तक ही सीमित रहती है। ये अपने अभीष्ट को सिद्ध करने के लिए भूत प्रेत और मन्-तन्म का सहारा लेते हैं। अपने प्रतिस्पर्धियों की हत्या करने में भी इन्हें तनिक हिचकिचाहट नहीं होती। मेहताजी ने सैठ माधवदास, सैठ किसानदास आदि पात्रों के द्वारा व्यावसायिक नाटक कंपनी के अतर्जगत की कहानी अंकित की है। इस कृति में सोन और रसेन्दु भावनापरायण भादर्श पात्र हैं। दला दलाल, सघरो, राणकी इत्यादि अन्य पात्रों का उपयोग लेखक ने मूलवर्ती भाव के प्रकाशनार्थ किया है। सभी पात्र यथार्थ जीवन से सम्बन्धित हैं।

लेखक ने सिद्धराज और राणवदेवी के ऐतिहासिक प्रणय-प्रसंग को भी केन्द्रीय घटना के साथ बीजल पूर्वक गुफित किया है। मनो के द्वारा सिद्धराज और राणकी की प्रेतात्माएँ अवतरित होती हैं। यह पराप्राकृत तत्व (Supernatural elements) आधुनिक दृष्टि से प्रतीतिकर नहीं लगते। ‘गुजरात की अस्मिता’, महागुणराज का स्वप्न, उसकी समृद्धि इत्यादि सामयिक प्रधान सिद्धराज के सदर्थ में प्रस्तुत किये गए हैं। लेखक की वैयक्तिक भादर्श भावनाओं का इस कृति में अच्छा परिचय प्राप्त होता है।

## ‘होहोलिका’ (१९५७)

मेहता जी का यह नवीन नाटक गुजराती ‘लोक भवाई’ का आधुनिक संस्करण है। इसका शैली शिल्प भवाई ‘वेग’ का अनुसरण करता है। इसमें भवाई के सभी उत्तम लक्षणों का पूरी तरह समावेश हुआ है। इसमें कथानक का अभाव है। समकालीन जीवन के विविध प्रसंगों की झलक इसमें प्रत्यक्ष होती है। काजी, जीजी भाई, और होला गुरु ‘होहोलिका’ के विविध प्रसंगों का सातत्य निर्वहण करते हैं। ‘भवाई’ की तरह इसमें साधत सवादों और अभिनय द्वारा हास्य की हिलोरे उठती रहती है। प्रेक्षक हँसते हँसते लोट-पोट हो जाते हैं। इस कृति का हास्योद्बन्ध भवाई की भाँति स्थूल या अमृद नहीं है। वह स्वस्थ एवं सहैतुय है। न्याय की दायित्वता की कलाई खोलने में लेखक ने भवाई सहज अतिशयोक्तियों का अवलंबन लिया है। प्रेक्षकगण और ‘भादक’ भी इस कृति में प्रयोग में सम्मिलित होते हैं। इस दृष्टि से यह कृति सच्चे अर्थों में ‘सर्वजनीन कला’ का रूप ले लेती है। प्रस्तावना से इसका आरम्भ होता है। तद्नंतर गीत, नृत्य, संगीत और सवाद के मनोमुखकारी सामयिक के साथ नाटक चरम सीमा की ओर अग्रसर होता है। बीच-बीच में ‘रगला’ अपना रंग जमाता है और अंत में हास्य विनोद के बातावरण के बीच सामाजिक जीवन पर मार्मिक प्रहार करते हुए नाटक समाप्त होता है। यह कृति चन्द्रवदन मेहता की विनोदप्रियता तथा प्रयोगशीलता का जीवित उदाहरण प्रस्तुत करती है। इसी के साथ मेहताजी का यथार्थ बोध अभिव्यक्त होता है।

चन्द्रवदन मेहता के दो अन्य नाटक ‘घटमाल’ (१९५५) और ‘त्रियाराज’ भी यहाँ उल्लेखनीय हैं। ‘घटमाल’ सामाजिक प्रहसन है और ‘त्रियाराज’ फंटेसी है। दोनों ‘प्रेमनु मोती’ में दोहा नाटकों में सम्मिलित हैं।

## चन्द्रवदन मेहता के नाटकों की विशेषताएँ

चन्द्रवदन मेहता अर्वाचीन अद्यतन रंगभूमि के स्रष्टा हैं।<sup>१</sup> रंगमंच व निकटवर्ती सामिन्ध्य एवं प्रत्यक्ष अभिनयानुभव के फलस्वरूप इनके सभी नाटकों में रंगमंचीय गुणों का पूरी तरह निर्वहण हुआ है। उन्हीं के साथ उनमें साहित्यिकता की लेशमात्र भी न्यूनता नहीं है। रंगमंचीय और साहित्यिक गुणों के सुभग समन्वय के उत्कृष्ट उदाहरण मेहताजी के नाटक हैं।

मेहताजी यथार्थवादी नाट्यकार हैं। इनकी कृतियों में पूरी सचाई व साथ सामाजिक यथार्थ उभर आया है। विविध सामाजिक समस्याओं का इनमें वास्तविक निरूपण हुआ है। आज की अर्थ-व्यवस्था, नाट्य-समाज, रेतवे-जीवन, याचक-वर्ग, न्यायालय इत्यादि विभिन्न सार्वजनिक क्षेत्रों के उजलत प्रश्नों में इनकी कृतियों में नाट्यात्मक रूप ग्रहण किया है। इन्हीं के साथ प्रणय और परिणय के अत्यन्त जटिल प्रश्न भी समन्वित हो गये हैं। 'नागा बाबा', 'शिखरिणी', 'पाजरापोल', 'माझमरात' और 'सोना बाटकडो' में प्रेम और विवाह की दिक्कत समस्याएँ उपस्थित की गई हैं। उनके निराकरण के विषय में लेखक स्वयं उलझा हुआ प्रतीत होता है। यह लेखक की व्यक्तिगत उलझन नहीं है, आज के युग और समाज की सन्नतिकालीन उलझन है। चन्द्रवदनभाई की दरिद्री के प्रति बड़ी हमदर्दी है। इसका प्रमाण 'आग गाडी', 'नागा बाबा', 'माझमरात' इत्यादि के पान प्रस्तुत करते हैं। इस हमदर्दी में स्थूल प्रचारात्मक रूप ग्रहण न कर उत्कृष्ट नाट्यात्मकता का परिचय दिया है। यह कलाकार चन्द्रवदन मेहता की महान सिद्धि है।

मेहताजी के अधिकांश नाटक हास्य-प्रधान हैं। 'शिखरिणी' और 'पाजरापोल' में स्थूल हास्य का अधिक समावेश हुआ है। 'माझमरात' नाटक गंभीर हास्य का उदाहरण प्रत्यक्ष करता है। स्वच्छ भुवत हास-परिहास का दर्शन 'हो होलिका' में होता है। इन कृतियों में समाज-जीवन पर बड़े तीखे व्यंग्य कम गये हैं। 'आग गाडी', 'नागा बाबा' और 'माझमरात' गंभीर सामाजिक नाटक हैं। इनमें कृतिकार का चिंतनशील व्यक्तित्व प्रगट हुआ है। मेहताजी के पात्रों में जीवन की गहराई कम प्रगट होती है। उनका पूरी तरह मनो-विस्लेषण नहीं होता। चरित्रगत अंतर्द्वन्द्व का सूक्ष्म निरूपण इनकी कृतियों में सुलभ नहीं है, इसलिए इनके पान अविस्मरणीय नहीं बन पाये हैं। 'शिखरिणी', 'नागा बाबा', 'पाजरापोल' इत्यादि में जिन सामाजिक समस्याओं को प्रस्तुत किया गया है, वे सर्वनामान्य नहीं हैं। अतः कम प्रतीतिकर हैं।

चन्द्रवदन मेहता प्रयोगशील नाटककार हैं। इन्होंने रंगमंच की दृष्टि से कई प्रयोग किये हैं। उपरि विवेचित नाटकों में इनके कतिपय नवीन प्रयोग दृष्टिगत होते हैं। इनके नाटकों की शैली में बड़ी चुस्ती और चमत्कार है। ये अपने नाटकों में सदैव जनता की भाषा का प्रयोग करते हैं। अतः उनमें अस्पष्टता और क्लिष्टता नहीं आने पाती। आज गुजराती नाट्य-क्षेत्र में मेहताजी का स्थान अग्र्यतम है।

### 'मोरना ईडा'

कवि कृष्णात्मा श्रीधराणी का यह प्रतीकात्मक नाटक (Symbolic Drama)

१९३४ में प्रकाशित हुआ। विषय निरूपण, चरित्रावतारण एवं विचार विवेचन की दृष्टि से यह कृति इन्मन, डॉ० ओ० आर्स्टर वाइल्ड के समस्या-नाटको (Problem plays) की परंपरा का निर्वाह करती है। इसके प्रधान पात्र प्रो० अभिजित और बाधरी पुत्र-तोरथ मनुष्य सहज स्वभाव की अपेक्षा भावों और विचारों के प्रतीक रूप हैं। प्रो० अभिजित अर्वाचीन ज्ञान विज्ञान का ज्ञानी है। वह आश्रम के ज्ञानासु छात्रों के समक्ष रसशास्त्र, नीति-शास्त्र, धर्म, तत्त्व-ज्ञान, राजनीति इत्यादि विषयों पर गंभीर और प्रभावशाली ढंग से अपने विचार प्रस्तुत करता रहता है। उसका व्यवित्तत्व बहुत ही आकर्षक है। इस कृति में प्रो० अभिजित का पात्र लेखक की अवस्मरणीय सृष्टि है। दूसरा उतना ही महत्त्वपूर्ण पात्र बाधरीपुत्र तोरथ का है। यह अर्वाचीन ज्ञान से वंचित है। उसे केवल अडे की गोलाई का ज्ञान है। पर स्वच्छंद स्वभाव का प्रकृति देवी का प्यारा पुत्र है। वह नैसर्गिक जीवन का उपासक है। बाह्य दृष्टि से इन दोनों में वैषम्य दोलता है, परंतु दोनों का अंतर्लोक समान रूप से समृद्ध और समृज्ज्वल है। प्रो० अभिजित का हृदय जिस मानवता से ओतप्रोत है, वही मानवता तोरथ में भी साकार है। इन दोनों के अतिरिक्त फाल्गुनी, भारती आदि भी अपने विशिष्ट गुणों से विभूषित हैं।

इस कृति में लेखक अर्वाचीन शिक्षा पद्धति के दोषों को प्रगट कर उसमें आमूल परिवर्तन के विचार प्रस्तुत करता है। श्रीधराणी ने वर्तमान निरर्थक शिक्षा प्रणाली की यड़े ही व्यंग्यात्मक ढंग से आलोचना की है। इस रचना के सवाद बुद्धि चातुर्य युक्त और अर्थसंपन्न है। शैली अत्यंत सुंदर और सरल है। कृष्णलाल श्रीधराणी मूलतः कवि हैं। उनकी उत्कृष्ट कविताओं का साक्षात्कार हमें इस रचना में होता है। तोरथ की मृत्यु न नाटक को विपादयुक्त बना दिया है। पर यह प्रसंग इस कृति की प्रभावोत्पादकता में अभिवृद्धि करता है। उच्च भावनाओं और विचारों से संपृक्त समस्या शैली का यह प्रतीक नाटक गुजराती का एक उत्कृष्ट ग्रंथ है।

### ‘जीवती जुलियट’ (१९३६) —

ब्योमेशचन्द्र पाठकजी की यह कृति एक उत्तम सामाजिक प्रहसन है। इसमें मनुष्य को हास्यास्पद रूप में निरूपित किया है। विवाह वैयक्तिक विषय है या सामाजिक? विवाह की योग्यता अयोग्यता का भूलाधार क्या है? इन गंभीर प्रश्नों का अत्यंत अगंभीर शैली में इस रचना में भीमासा की गई है। निरूपण, संली इतनी विलक्षण और कौशल युक्त है कि हर पक्षि द्वारा हास्योत्पत्ति होती है। रणजितलाल, बिन्दु, कोकिला, इत्यादि सभी पात्र इसमें विलक्षण और विचित्र हैं। साधारण जनसमाज में इस प्रकार के लोगों को पाना सरल नहीं है। उनका व्यवहार बड़ा विचित्र और असामान्य है। इन पात्रों के उद्गार और आचरण अखंड हास्यरस का स्रोत प्रवाहित करते हैं। इन्हें में इन्दु अधिकांशतः व्यवहारदक्ष एवं यथार्थवादी है, परंतु यह भी एक चार (पृष्ठ ६४-६५) तो पागलपन भर ही बैठी है। बिन्दु का चरित्रावतारण अत्यंत आकर्षक है। अन्य पात्रों का भी चित्रण सुरेश और सुस्पष्ट है।

इस कृति में न केवल पात्र ही विचित्र हैं, अपितु प्रसंग, सवाद, वातावरण इत्यादि में भी विचित्रता दृष्टिगोचर होती है। इसी विचित्रता का पाठक जी ने पूरा उपयोग किया है और कृति का सफर बनाया है। इसकी भाषा सर्वत्र स्वाभाविक और सुंदर है।

मवादों में कही कटाक्ष, कही व्यंग्योक्ति, कही अंग्योक्ति और कही सादगी है। यह सब उन्हें आकर्षक और हास्यक्षम बनाता है। लेखक ने अपने पात्रों में हास्योद्गारों में कही-कही सादर सत्यों का धनायास ही उद्घाटन कर दिया है। इन नाटकीय मूर्ख पात्रों के बाल व्यवहार के पीछे जीवन की गभीर मीमांसा प्रगट हुई है। इस प्रकार की सिद्धहस्तता बहुत कम लेखकों में पाई जाती है।

इस कृति में केवल एक दो स्थानों पर ही स्थूल ग्राम्य हास्य के दर्शन होते हैं। तदुपरांत तीसरे अंक का चौथा प्रवेश (दृश्य) आवश्यकता से अधिक गभीर बन गया है। परंतु लेखक ने उसके अंतिम भाग में हास्यमय सभापण रखकर फिर से उसे हल्का बना दिया है। “गुजराती रूपक साहित्य में प्रहसन परंपरा व उत्तमाओं से सम्बद्ध ‘जीवती जुलियट’ के समान दूसरा कोई प्रहसन उपलब्ध नहीं होता। पश्चिम के शुद्धहाउस और जेकब्स की हास्योत्पत्ति की नवीन शैली का दर्शन गुजराती में सर्वप्रथम इसी में हुआ है और तुलनात्मक दृष्टि में यह उससे किसी प्रकार कम नहीं।”

### ‘अवतरण’ (१९४८)

सुप्रसिद्ध एकाकीकार जयतिदलाल का यह एक विलक्षण त्रिश्रकी नाटक है। इसका विषय आज के युग की आर्थिक एवं सामाजिक विषमता है। इस संसार में दिन-प्रतिदिन मानवता कम होती जा रही है। यह जगत इतना निकृष्ट होता जा रहा है कि माँ के गर्भ में दस वर्ष से पड़े हुए बच्चे इस पृथ्वी पर जन्म लेना स्वीकार नहीं करते। समाज और राज्य के सामने यह बहुत बड़ी समस्या है। अंत में एक डॉक्टर आपरेशन करके बच्चों की अनिच्छा के बावजूद उन्हें जन्म देता है। तब बच्चे ऐसी दुनिया चाहते हैं जो जीने योग्य हो। लेखक ने इस नाट्य-कृति द्वारा हमारे सर्वदेशीय पतन पर बड़ा करारा व्यंग्य बिधा है और आज के सामाजिक ढाँचे को क्षीघ्र परिवर्तित करने का संकेत किया है। इस कृति की विचारधारा का अग्रज नाट्यकार इरविन गॉ के नाटक ‘वरी दि डेड’ की विचारधारा से साम्य दृष्टिगत होता है। उसमें युद्ध में मरे हुए लोगों की साँसें दफन होना नहीं चाहती। वही विलक्षण स्थिति इस रचना में भी है। द्वेष, अन्याय, स्वार्थ, शोषण, असमानता, बेकारी, भुखमरी, रोग इत्यादि सर्वद्रूपणों से भरी हुई इस सृष्टि में न आने के लिए गर्भस्थ बच्चों का रात-प्रह करना जितना मनोरंजक है उतना ही विचार-प्रेरक है। वस्तुतः हमने अपने संसार को इतना कुत्सित और गुरुष बना रखा है कि निर्मल चरित्र के किसी भी व्यक्ति का यहाँ रहना और जीना संभव नहीं। गर्भस्थ बच्चों का यह उद्गार भी चिंतनीय है कि उनका गर्भ में आगमन भी इन्द्रियों के विलास का अन्यायी परिणाम है। उन्हें जन्म लेने में बयोकर किसी प्रकार का आनंद हो? इस प्रकार लेखक ने वर्तमान युग की सम्पूर्ण जीवन-व्यवस्था पर निर्मम प्रहार किये हैं और उसकी अधमता का पर्दा फास किया है। लेखक का सर्वतो-मुखी गभीर चिंतन पूरे कला-कौशल से इस रचना में नाट्यात्मकता प्राप्त कर सका है। यह लेखक की बहुत ही बड़ी सफलता है। इसमें कहीं अनावश्यक प्रसंग या पात्र नहीं आये हैं। उपयुक्त विशेषों को संपूर्ण सतर्कता एवं समय के साथ अंकित किया है। प्रसंगानुसार मार्मिक व्यंग्य और कटाक्ष का भी आचार लिया गया है।

यह कृति विचार-श्रवान एवम् समस्या मूलक है। अतः परंपरागत चरित्र-चित्रण या वस्तु-विन्यास का इममे स्थान नहीं है। विविध प्रसंगों की सहायता से प्रमुखतः युगीन सत्य काकार हुआ है। नाटक के दूसरे अंक में नाट्य-वस्तु का निरूपण है। पहला अंक उपक्रम (Prologue) और तीसरा अंक उपसंहार (Epilogue) का प्रतीक होता है। नाटक की भाषा शैली विषय के अनुरूप सरल और सजीव है। संवाद अत्यंत प्रभावशाली हैं। 'प्रवर्तण' गुजराती की उत्कृष्ट कृतियों में से एक है।

### 'पारकी जणी' (१९५०)

नंदकुमार पाठक का यह नाटक समस्या-प्रधान सामाजिक नाटक है। इसका विषय समाज के उच्च वर्ग से सम्बन्धित है। प्रकाश एक पूजोपति का पुत्र है। रमा उसका पिता की प्रवर्ध पुत्री है। पिता की विषय-वासना प्रकाश को विरासत में मिली है। वह रमा के प्रति आकृष्ट होता है। रमा उसे जीवन समर्पण करती है। तदन्तर प्रकाश सामाजिक प्रतिष्ठा से भयभीत होकर रमा का त्याग करता है। प्रकाश की चरित्रशील पत्नी मेधा उसके व्यवहार से सन्नत और सन्तुष्ट होकर घर छोड़कर चली जाती है और अपने साथ 'पराई जायी' रमा को भी लेती जाती है। इस प्रकार रमा के दुखों का अंत होता है और मेधा आदर्श चरित्र सिद्ध होती है। इसमें लेखक ने समाज के तत्वावधान कुलीन लोगों की प्रथम मनोवृत्ति का अच्छा चित्रण किया है और उसी के माथ नारी-समस्या एवम् वैवाहिक जीवन की विषमता को भी उभारा है। मेधा मुनील, सच्चरित्र और निर्भीक नारी है जिसमें आदर्श-पालन की क्षमता है। लेखक ने अपनी नारी भावना की प्रतिष्ठा इसी पात्र द्वारा की है। पिता सुंदरलाल और पुत्र प्रकाश प्रथम चरित्र हैं। विजया परंपरा की पुजारिण है। वस्तु-संकलना, चरित्र-चित्रण, दृश्य-विधान और भाषा-शैली की दृष्टि से यह अच्छा नाटक है। यह पूर्णतः अभिनेय भी है।

### 'मनो-भक्तो'

यशोधरा महता ने अपने इस सामाजिक प्रहसन का १९५१ में प्रकाशन किया। इसका कथानक इस प्रकार है। अघोरघट के कथनानुसार रिद्धि, विनुद्धि और मिद्धि मन्त्र-तंत्र की उपासना करती हैं। भ्रूषण और श्रद्धाशंकर भी उसमें सम्मिलित होते हैं। इस उपासना का हेतु वित्त प्राप्ति है। अघोरघट लोहे की सोना बनाने का प्रलोभन देकर इस परिवार से रहने और रुपये लेकर चपत हो जाता है। परंतु मनोहर और महरवानजी की सहायता में अघोरघट का पड्यथ पकड़ा जाता है और यह परिवार बिनाश से बच जाता है। लेखक ने सभी साधुओं के प्रपञ्चों और गढ़े-लिखे स्त्री पुरुषों के धन्धविश्वामो को नाटकीय ढंग से पेश किया है। इसी के साथ लोगों की सम्पत्तिवान बनने की प्रयत्नित आकांक्षा पर व्यंग्य किया है। इस प्रहसन में विभिन्न पात्रों और प्रसंगों द्वारा निवृत्त हास्य की सफल सृष्टि हुई है। अघोरघट गलनायक का कार्य करता है। नाटक का मध्यवर्ती भाव उसी के द्वारा प्रकट हुआ है। इसका वस्तु-विधान और रचना-शैली सामान्य कोटि का है। यह कृति अभिनेयता के गुणों से धनवान है। हमने कई प्रयोग सपनना के साथ ही भी किये हैं।

### ‘हरिरथ चाले’ (१९५५)

बचुभाई युक्त का यह नाटक ग्रामीण जीवन की वास्तविकताओं को प्रगट करता है। यह यथार्थवादी नाटकों की परंपरा का नाटक है। साधुराम ग्राम-सेवा में मलग्न है। उसकी प्रवृत्तियों में भाभी महालक्ष्मी, देसाई पुत्री कीकी, मट्ट, नट्ट, छोट्ट इत्यादि कई लोग सहयोग देते हैं। देसाई के पुत्र नवीन का घना हरिजन की पुत्री भीखी के साथ अनिच्छनीय सम्बन्ध बढ़ता है। उसी के परिणामस्वरूप भीखी सगर्भा होती है। नवीन भीखी और उसकी बेटी को छोड़कर शहर भाग जाता है। तदन्तर एक और देसाई के बचक गुरु होने हैं और दूसरी और साधुराम की लोकप्रियता बढ़ती जाती है। देसाई साधुराम पर अनक दोषों का आरोपण करता है। पर ‘हरि की शृपा’ से वह निर्दोष सिद्ध होता है और उसी के साथ नाटक का सुन में पर्यवसान होता है। लेखक ने इस कृति द्वारा यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि ग्रामीण जीवन आज युक्तों और पापों का घर बन गया है। गाँवों में साधुराम की कोटि के सज्जनों की मर्यादा अत्यल्प है। लेखक ने यह भी प्रतिपादित किया है कि अस्तोगतवा ‘मृत्युमेव जयते’। इस दृष्टि से यह आदर्श-प्रधान समाजिक नाटक है। इसमें प्रवेश बच्चों की विषम समस्या को उभारने के लिए रचयिता ने भीखी की पुत्री को सहता प्रदान की है। ग्रामीण जनता के मार्ग-दर्शक साधुराम के साथ किये जानेवाले स्वनायक देसाई के बीच कृत्यों का चित्रण अत्यन्त वास्तविक है। मट्ट के कार्य-बलाप मनोरंजन हैं। महालक्ष्मी मंगलमूर्ति है। साधुराम का देसाई की नोकरी करना मानव की विनयता का अच्छा उदाहरण है।

इस नाटक के वस्तु-विकास में सक्रियता का अभाव नहीं है। सभी घटनाएँ सुसंगत और सुस्पष्ट हैं। कर्नालाप पात्रों और प्रसंगों के अनुरूप है। इसमें मधुर गीतों का भी समावेश हुआ है। परन्तु इगका क्षीर्णक नहीं है। नाट्यगीतों के द्वारा लेखक “हरिरथ के सदा चलने” की बात कहता है। यह नाटक मूलतः अभिनय के लिए लिखा गया है। इसमें साहित्यिकता की अपेक्षा अभिनय समता अधिक है।

### ‘सुमंगला’ (१९५५)

नवोदित नाट्यकार शिवकुमार जोशी का यह नाटक वृद्ध-विवाह की सामाजिक समस्या पेश करता है। लेखक ने उसके साथ कई मनोवैज्ञानिक समस्याएँ जोड़ दी हैं और नाटक को एक सफल समस्यामूलक कृति का रूप प्रदान किया है। नाटक का प्रारम्भ सद-गुणराय के पुनर्विवाह से होता है। वे विधुर हैं। मृत पत्नी के पुत्र गौतम के विलापित्त जाने के पश्चात् सदगुणराय विमला से पुनः विवाह करते हैं। गौतम की द्वितीय विध्वयुद्ध के कारण सम्झे घरसे तब विलायन में रुका रहना पड़ता है। आठ वर्ष के अनन्तर जब उसका पुनरागमन होता है तब वह अपनी नई माँ विमला और सीतेली बहन सनीला के बारे में जानकारी पाता है। उसे पिता की वामनोलुपता पर रोष आता है। पर विधवा बहन लीला के समझाने बुझाने पर वह सात होता है। किन्तु पिता-पुत्र में मनोमालिन्य बना रहता है। एक दिन स्वप्न में गौतम को उसकी स्वर्गस्थ माता उसके पिता के साथ सद्ब्यवहार करने का आदेश देती है। ‘माँ’ कहकर चिल्लाते ही स्वप्न टूट जाता है और वहाँ उपस्थित उसकी नई माँ विमला वास्तव्यपूर्वक उसका हाथ पकड़ती है। सदेहशील सदगुणराय यह दृश्य देखकर जल जाते हैं। घर की स्थिति विषम बनती है। विमला गृह त्याग करने को तत्पर है। अन्त

मे लीला सबके मनमें सद्भावना पैदा कर गीतम और रसिका का पाणिग्रहण करवाती है। इस मुलांत नाटक के अन्तिम अंक का वातावरण विपाद की गहरी छाया से भ्रच्छादित है। पाठक या दर्शक के चित्त पर समापन के सुख से प्रसन्नता का भाव नहीं जागता। अतः हम इसे पूर्णतः सुखान्त कृति नहीं कह सकते।

नाटक की नायिका लीला है जो मंगलमूर्ति है। इसलिए इसे 'सुमंगला' के नाम से अभिहित किया है। मातृभक्त गीतम को इस कृति में केन्द्रीय स्थान प्राप्त है। उसके और मदगुणराय के सघर्ष द्वारा नाट्य-वस्तु का समुचित विकास हुआ है। गीतम का स्वप्न भी वस्तु विकास का महत्वपूर्ण अंग है। विमला नारी-जीवन की विवशता का प्रतिनिधित्व करती है। सलीला और प्रवीर की निर्दोष क्रीडाओं के द्वारा नाटक के वातावरण में सजी-वता और सरसता पैदा हुई है। संवाद आकर्षक है। भाषा प्रासादिकता से परिपूर्ण है। सुन्दर गीतों का भी इसमें समावेश हुआ है। इस कृति में अभिनय-तत्त्वों का अभाव नहीं है। साहित्यिक एवं रंगमंचीय दोनों दृष्टियों से 'सुमंगला' सफल रचना है।

किशोर-मोक्षद्वन्द्व 'सुकान्त शम्भु' (१९५६) एक दीर्घकाय कृति है जिसमें उसम नाटक के तत्त्वों का अभाव है। 'शयदा' का निर्मकी नाटक 'अमर ज्योति' (१९५७) रंगम-चीय रचना है। उसमें उदात्त भावना और शिष्टता का सुन्दर सामंजस्य हुआ है। इसके प्रतिरिक्त अन्य उल्लेखनीय सामाजिक नाटक ये हैं — धूमकेतु का 'ठंडी कूरता' (१९४२) उमेश कवि का 'घर कुकड़ी' (१९४२), धनसुखलाल मेहता का 'अर्वाचीना' (१९४६), अनंत आचार्य का 'ब्रह्मचारी' (१९५५), शिवकुमार जोशी का 'अधारा उलेचो' (१९५५) इत्यादि।

## सामाजिक नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन

१९०० से पूर्व भारतेन्दु-नर्मद युगीन नाटकों में जिस सर्वतोमुखी सामाजिक नवजागरण के लक्षण दृष्टिगत हुए और जो वैयक्तिक एवं सामाजिक सुधारवादी भावनाएँ अभिव्यक्त हुईं, उनका समुचित और स्पष्ट निरूपण परवर्ती युग के हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाटकों में अधिक उत्कृष्टता से हुआ। तदुपरांत विभिन्न प्रकार की विवाह समस्याएँ, सामाजिक वृत्तियाँ और राजनैतिक तथा सामकीय अनीनियाँ जो भारतेन्दु बाबू हरिदचन्द्र और कवि नर्मद के समय में नाट्यात्मक रूप ग्रहण कर चुकी थी, १९०० के बाद के नाटककारों ने भी अपने नाटकों में उन्हें प्रस्तुत किया। परन्तु प्रथम एवं द्वितीय विश्वयुद्ध जनित्र भीषण आर्थिक मघर्षों और भ्रष्टाचारों के कारण मानव-भूत्यों का जो विघटन हुआ, उनसे उपर्युक्त समस्याओं ने अत्यधिक जटिल रूप धारण कर लिया और उसी के फलस्वरूप अनेक नये मनोवैज्ञानिक प्रश्न भी उभर कर सामने आये। बीसवीं शती के हिन्दी-गुजराती नाटक उन नये सर्वप्राप्ती समस्या-मूलक प्रश्नों का बड़ी ईमानदारी और मचाई से यथार्थवादी अंकन करते हैं। इसी के साथ उनके द्वारा नये नाट्य-शिल्प और शैली-स्वरूप का भी सूत्रपात होता है। सभी दृष्टियों में १९०० के पश्चात् का नाट्य साहित्य प्रगति का परिचायक है।

‘प्रेम और विवाह की समस्याएँ’

बीसवीं शती में प्रणीत हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के सामाजिक नाटकों के अधिकांश बथानक प्रेम, विवाह एवं कामवासना पर आधृत हैं। पश्चिमी सभ्यता ने जहाँ

एक ओर हमारा प्राथमिक ढाँचा बदल दिया है, वही दूसरी ओर उसने हमारे सामाजिक तथा वैयक्तिक जीवन में विपमता पैदा कर उसका सतुलन एवं सामंजस्य निर्मूल कर दिया है। परिणामस्वरूप, कई नई विपत्तियाँ समस्याएँ उद्भूत हो गई हैं। उनकी मूलवर्तिनी समस्या काम-विषयक है और जिसका सम्बन्ध विशेषतः उच्च शिक्षा प्राप्त सन्नात लोगों से है। इस यौन-विकार न ही प्रेम और विवाह की नई जटिल समस्याओं को जन्म दिया है। आज विश्व के व्यक्ति की सबसे बड़ी उत्तमनामवासना है। इसी ने वैयक्तिक कुठारे और विपत्तियाँ पैदा की हैं। विश्व के सभी यथार्थवादी साहित्यकारों का प्रतिपाद्य विषय इन दिनों यही कामवासना (Sex) है। फ्रॉयड आदि मनोविश्लेषकों ने कामवासना को ही मानव की समस्त प्रवृत्तियों का मूल माना है। दुस्सन, डॉ॰ गोल्डस्मिथ आदि अनेक पश्चिमी नाट्यकारों की कृतियाँ इसी मनोवैज्ञानिक सत्य का उद्घाटन करती हैं। हिन्दी और गुजराती के आधुनिक नाटकों की भी मूलगत समस्या यही कामवासना है। उसी के सदर्थ में प्रेम एवं विवाह की अन्य समस्याएँ प्रवर्तित हुई हैं। हिन्दी में सद्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्रनाथ अग्रक, पृथ्वीनाथ शर्मा, उदयशंकर भट्ट इत्यादि और गुजराती में वन्हैयालाल भुशी, चन्द्रवदन महेता, जयति दलात, नन्दकुमार पाटव इत्यादि के नाटक इस तथ्य के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं।

कामजनित प्रेम और विवाह से उत्पन्न समस्याओं के कई पहलू हैं, जिन्हें दोनों भाषाओं के नाट्यकारों ने नाट्यात्मक रूप प्रदान किया है। एक पहलू विवाहित स्त्री-पुरुषों का स्वच्छन्द प्रणय-आचार तथा वासना जन्म द्यवहार है। उच्च शिक्षा प्राप्त अभिजात वर्ग के स्त्री पुरुष अपने दायित्व-जीवन से सतुष्ट नहीं हैं। वे अन्य पुरुषों और स्त्रियों से आकृष्ट होते हैं, प्रेम करते हैं और अपनी वासनासूक्ति करते हैं। उनके द्वारा समाज की नैतिक परम्पराएँ टूटती हैं और 'अर्वाचीनता', 'प्रेम साधना' तथा 'स्वतन्त्रता' के नाम पर वासना और व्यभिचार बढ़ता है। यह तथा-कथित उच्च स्तर पर सन्म वर्ग हर शहर में पाया जाता है जो वस्तुतः कुठाग्रस्त और पुरित है। हिन्दी में 'सग्यासी', राक्षस का मन्दिर', 'सिन्दूर की होली', 'मुक्ति का रहस्य', 'मादा कैबट्स' और 'बॉक्डर' के पात्र मुक्त प्रेम और रोमांस के नाम पर विषय-वासना की ही प्रति करते हैं और साथ ही अपने दायित्व-जीवन को विस धादी एवं विषाक्त बनाते हैं। 'पीडाग्रस्त प्रोफेसर', 'डॉ॰ मधुरिका', 'शिखरिणी' 'पाजरा-पोल', 'पारकीजणी' इत्यादि गुजराती नाटक उक्त समस्या को ही उभारते हैं।

इन दिनों हमारे सामाजिक जीवन की ज्वलन्त समस्या 'प्रणय-त्रिकोण' है। एक युवती से दो युवक प्रेम करते हैं या दो युवतियाँ एक युवक के प्रति आकृष्ट रहती हैं। यह स्थिति नाटक में सधर्प पैदा करती है और पात्र अन्तर्द्वन्द्व से प्रपीडित रहते हैं। 'प्रणय-त्रिकोण' की यह समस्या सर्वदेशीय एवं सर्वकालीन है। इसका मूलभूत आधार कामुकता है। 'सग्यासी', 'सिन्दूर की होली', 'धावीरात' 'दुविधा', 'काकानी घाशी', 'शिखरिणी', 'डॉ॰ मधुरिका' इत्यादि हिन्दी और गुजराती नाटकों में ऐसे कई स्त्री और पुरुष पात्र विद्यमान हैं जो 'प्रणय-त्रिकोण' की समस्या साकार करते हैं। य मभी पात्र शहरी और सुशिक्षित एवं उच्चवर्गीय हैं। इनका वासनाजन्य प्रेम और तद्विषयक प्रतारणा आज चिन्तनीय है।

प्रेम और वासना से ही सम्बन्धित अवैध सतानोत्पत्ति की जटिल समस्या है। महा-भारत के कर्ण की जन्म कथा आज भी समाज में पुनरावर्तन पाती है। आज भी विधवाएँ और भुमारिकाएँ मातुत्व पाती हैं। उनकी सतानों की स्थिति समाज में अत्यन्त विषम एवं विघातक बनती है। हिन्दी और गुजराती के नतिपय चिन्तनशील नाट्यकारों ने इस जटिल



सामाजिक समस्या को नाटकीय रूप प्रदान किया है। नंदकुमार पाठक कृत 'पारकीजणी' की रमा, और बचुभाई शुक्ल कृत 'हरिरथ चाले' की भोखी की बेटी अवैध सतान-समस्या को उभारती हैं। उदयशंकर भट्ट ने 'कमला' में उमा द्वारा, सेठ गोविन्ददास ने 'त्याग और ग्रहण' में विमला द्वारा और लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'राजयोग' में चपा द्वारा इसी समस्या को प्रकट कर यह निर्देश किया है कि तथा-कथित कुलीनता या सामाजिक व्यवस्था का दुराग्रह छोड़ कर इन धूल के फूलों को समाज में समुचित स्थान और अवसर प्रदान कर श्रेष्ठ नागरिक बनाना चाहिए। यह आज की मानवता की माँग है।

दोनों भाषाओं में विवाह-विषयक कथानकों में प्रेम-विवाह की भावना का भी प्रकट हुआ है। इसमें प्रेमी और प्रेमिका दोनों प्रेम करते हैं और अनेक ग्रहणों को पार कर अन्त में विवाह कर प्रेम-लग्न के आदर्श को चरितार्थ करते हैं। कन्हैयालाल मुंशी का प्रहसन 'बे खराब जण' परंपरागत देह-लग्न की स्थूल भावना प्रगट करता है, जबकि कवि नानालाल का 'जया अने जयन्त' आत्म-लग्न की सूक्ष्म भावना प्रगट करता है। समस्त हिन्दी-गुजराती नाटकों में यह नाटक इस दृष्टि से अन्यतम है।

### 'नारी समस्या'

आधुनिक युग का एक महत्त्वपूर्ण आन्दोलन नारी-स्वातन्त्र्य का है। पाश्चात्य चिन्ता-धारा, गांधीजी की विचारधारा तथा अंग्रेजी शिक्षा-दीक्षा ने नारी स्वातन्त्र्य की भावना को काफी प्रश्रय दिया है। नारी का अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व है। उसे सम्मान देना पुरुष का कर्तव्य है। जितने अधिकार पुरुष को प्राप्त हैं उतने ही अधिकार नारी को समाज में प्राप्त होने चाहिए। ये सारी बातें नारी-स्वातन्त्र्य के आनुपंगिक रूप में उपस्थित हुई हैं। पश्चिम में इंग्लैंड और डॉ के यथार्थवादी समस्या-नाटकों में नारी के तेजस्वी व्यक्तित्व ने सर्वाधिक प्रतिष्ठा प्राप्त की है। इसी विचारधारा का निरूपण हिन्दी-गुजराती के आधुनिक नाटकों में हुआ है। अदक के 'अलग-अलग रास्ते' और लक्ष्मीनारायण मिश्र के कई समस्या-नाटकों में नारी के स्वतंत्र व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा की गई है। गुजराती के 'काकानी क्षत्री', 'सुमंगला', 'पारकी जणी' इत्यादि नाटकों में नारी को शक्तिशाली, कर्तव्यपरायण, स्वतंत्र और सम्मानित रूप में प्रतिष्ठित किया है। दोनों भाषाओं के कतिपय नाटकों में पुरुष की दुराचारी और वाम-लोलुप दिवाकर नारी की चरित्रशीलता को चरितार्थ किया है। इन नाटकों में यह प्रमाणित होता है कि "चरितन नारीत्व ने पुरुष की ग्रहमन्यता पर धिजय प्राप्त की है।"

नारी समस्या के इस आधुनिक स्वस्थ बुद्धिवादी चिन्तन में भी एक बात स्पष्ट होती है कि बुद्धि सगन एवं तर्क-शुद्ध विचारों के समर्थक लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्र नाथ अश्व, कन्हैयालाल मुंशी, चंद्रवदन मेहता इत्यादि सभी नाटककार अंत में तो नारी-जीवन की भारतीय भावना को ही श्रेयस्कर एवं स्वीकार्य मानते हैं। उनका मानना है कि यदि पति और पत्नी में पारस्परिक स्नेह, समर्पण एवं समाधानकारी वृत्ति हो तो दास्य-जीवन की वित्तादिता जाती रहने और उसके स्थान पर मुख, शांति एवं सहायिता प्रनिष्ठा प्राप्त करे। दास्य-जीवन की विषमता और कटुता के लिए अधिकांश उत्तरदायित्व चरित्रहीन पुरुषों का है। 'कमला' का देवनारायण, 'मुक्ति का रहस्य' का 'उमाशंकर', 'अधूर की बेटी' का मोहनदास और 'नारी की साधना' का राजन ये मारे पात्र अपने ही कुकर्मों से दास्य जीवन को कटु बनाते हैं और नारी जीवन को बरबाद करते हैं। गुजराती नाटकों में

‘काकानी दासी’ के कुन्दलाल और गौरीशंकर, ‘पीडाग्रस्त प्रोफेसर’ का प्रीतमलाल, ‘आज्ञावित’ का हरिकिशनदास, ‘माफ़म गत, का बनव’ ‘पारकी जखी’ का प्रवास और ‘सुमगला’ का सदगुणराय काम वासना से प्रपीडित कुपयगामी पान हैं जो अपनी पत्नियों के जीवन को विनष्ट करते हैं। यहाँ यह उल्लेख्य है कि परंपरागत आदर्शवादी भारतीय दृष्टिकोण का भी प्रकाशन दोनों भाषाओं के नाटकों में उपलब्ध होता है। उदाहरणार्थ ‘सिंदूर की होली’ की मनोरमा, ‘आधीरात’ की मायावती, ‘गरीबी और अमीरी’ की अक्ला, ‘अगूर की बेटो’ की कामिनी, ‘नारी की साधना’ की बरुणा और ‘अधाकुर्मा’ की सूका भारतीय स्त्री-जीवन के सनातन आदर्श का प्रतिनिधित्व करती है। यही भावना गुजराती में ‘राईनो पवंत’ की वीणावती और लीलावती, ‘जया अन जयत’ की जया, ‘अजनी’ की अजनी, ‘पारकी जखी’ की मेवा और ‘सुमगला’ की लीला उजागर करती है। ये सभी नारियाँ भारतीय नारी जीवन की भव्यता, उच्चता और आदर्श परायणता की प्रतिमूर्ति हैं। हिन्दू पत्नियों, प्रेमियों या परिवार के सदस्यों ने नारी की कोमल भावनाओं का दुरुपयोग कर उससे क्रूरता एवं पठोरता का व्यवहार किया है और उसके जीवन को विपाद युक्त बनाकर जघन्य पाप किया है। यह वस्तु स्थिति ‘अधा कुर्मा’ ‘नारी की साधना’, ‘कमला’, ‘आज्ञावित’, ‘सुमगला’ इत्यादि हिन्दी गुजराती करणरसायित नाटक प्रस्तुत करते हैं। नारी का वैश्या जीवन ‘संन्यामी’ और ‘आज्ञावित’ में समाविष्ट है, जो सनातन नारी समस्या का ही एक अंग है। वैषम्य या कोमल्य में मातृत्व प्राप्ति, वन्या विक्रय, भ्रष्ट-शिक्षित या अशिक्षित स्त्री का पति द्वारा परित्याग, अन्तर्गमन विवाह इत्यादि उद्भूत नारी समस्याओं का श्रव्यत सबल, स्पष्ट तथा सम्यक् निरूपण हिन्दी और गुजराती के इन आलोच्य नाटकों में हुआ है। ‘काकानी दासी’ की दासी, ‘डा० मधुरिका’ की मधुरिका, ‘शिलरिणी’ की शिलरिणी, ‘अजोदीदी’ की अजोदीदी और ‘शवटर’ की अनीला नारी जीवन की विभिन्न समस्याओं को अंकित करती है।

### अन्य सामाजिक समस्याएँ

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, बीसवीं शताब्दी के समस्त हिन्दी और गुजराती सामाजिक नाटकों का प्रधान विषय विवाह और कामवासना से सम्बन्धित है। नारी-समस्या भी इसी का एक अंग बनकर आई है। इसके अनन्तर दोनों भाषाओं के नाटककारों का अन्य जिन विषयों की ओर समान रूप से ध्यान आकृष्ट हुआ है, वे ये हैं —

अधिक जटिल बना दिया है। मिल मालिक और मजदूर, पूँजीपति और गरीब, उच्च सम्पन्न वर्ग और निम्न दरिद्र वर्ग—यह वर्ग-भेद मशीन-युग की उपज है। इससे सामाजिक व्यवस्था तथा आर्थिक असमानता के रूप में पैदा हुए हैं। फलतः मानव-जीवन सतुलन एवं सामंजस्य खो बैठा है। इसकी अभिव्यक्ति आधुनिक नाटकों में हुई है। चन्द्रबदन मेहता का 'भाग गाड़ी' नाटक रेलवे के काम वाले या भीषण दारिद्र्य संपूर्ण यथार्थता एवं ईमानदारी के साथ चित्रित करता है। 'नागा बाबा' और 'आक्रम रात' की मूलवर्तिनी समस्या अर्थ से सम्बन्धित है। 'अवतरण', 'हरिरथ चाले' इत्यादि में आर्थिक प्रश्न ने विशेष स्थान प्राप्त किया है। इसी प्रकार 'मुकुट', 'ममर्षण', 'पैसा परमेस्वर', 'पैसा तुम्हें खा गया', 'चूवन', 'अधा कुआँ' इत्यादि हिन्दी नाटक सर्वभक्षी अर्थ-पिशाच की सहार-लीला के हृदय-भेदक दृश्य प्रस्तुत करते हैं। दोनों भाषाओं के इन नाटकों में यथार्थवादी दृष्टिकोण अपनाया गया है और समता-संस्थापन की भावना सांकेतिक ढंग से अभिव्यक्त की गई है।

### राजनैतिक परिस्थिति

देश की राजनैतिक परिस्थिति के चित्र इन सामाजिक नाटकों में प्रासंगिक रूप से प्रस्तुत हुए हैं। सेठ गोविन्ददास के सभी नाटकों में हमें गांधी युग के राजनैतिक जीवन की बुद्धि सगत आलोचना मिलती है। गुजराती नाटकों में 'भोरना ईडा', 'हरिरथ चाले' इत्यादि पर गांधी विचारधारा का प्रभाव स्पष्ट है। इसके अनंतर राष्ट्रीयता, देश-भक्ति, स्वराज्य-भावना इत्यादि का प्रकाशन 'इन्दुकुमार', 'प्रकाश', 'सेवा-पथ' इत्यादि नाटक करते हैं। मध्य निषेध के आदर्श को 'अगूर की घेटी' और 'उगती जुवानी' में नाट्यात्मक रूप दिया गया गया है। हिन्दी 'सुबह के घंटे' साम्यवादी विचारधारा से संबंधित है और गुजराती 'अवतरण' समाज में सर्वदेशीय परिवर्तन की आकांक्षा अभिव्यक्त करता है। दोनों नाटक अपने-अपने क्षेत्र में अद्वितीय हैं।

सात रसाश्रित गुजराती उत्कृष्टतम नाटक 'रईनो पर्वन' में जिस परम ऋतु-लीला के दर्शन होते हैं और जो धर्म भावना अभिव्यक्त हुई है, वह हिन्दी नाटकों में दुर्लभ है। इसी तरह हिन्दी नाटक 'मादा बँवटस' और 'अधा कुआँ' का यथार्थवादी जीवन-दर्शन गुजराती नाटकों में नहीं हुआ है। चन्द्रबदन मेहता के 'भाग गाड़ी' और 'नागा बाबा' के विषय इधर हिन्दी में प्रचलित रह गये हैं, तो उधर उपेन्द्रनाथ अक्षर की 'अजो दीदी' गुजराती नाटकों में प्रहृदय है। गुजराती कवि नानालाल के भाव-नाटक 'जया अने जयत' की आत्म-समन एवं नैष्ठिक अत्युच्च की आदर्श-भावना तो दोनों भाषाओं के नाटकों में अनन्य स्थान की अधिशरिणी है। फिर भी निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों के विविध विषयों में पर्याप्त समानता है।

### चरित्र-चित्रण

बीसवीं शती के नाट्यकारों का लक्ष्य न सस्कृत नाट्यकारों की तरह रस की निष्पत्ति करना है न कि प्रारम्भिक नाटकों की भाँति स्थूल घटनाओं की प्रधानता देना है। उनका हेतु या तो समाज की ज्वलंत समस्याओं का निरूपण करना है या पात्रों और प्रसंगों की सहायता से विशिष्ट विचारों का प्रतिपादन करना है। इसीलिए इन विचार प्रधान और समस्या प्रधान नाटकों में पात्रों का परंपरागत स्थूल चरित्र चित्रण नहीं हुआ है। पात्रों के मनोभावों का

‘काकानी शशी’ बे-कुदस्तास और मोरीशकर, ‘गीडाग्रस्त प्रोफेसर’ वा प्रीतमलाल, ‘आज्ञावित’ का हरिकृष्णदास, ‘माकूम गत, वा कनक’ पारकी जखी वा प्रकाश और ‘सुमंगला’ का सदगुणराय काम वासना से प्रपीडित कुपचगामी पात्र हैं जो अपनी पत्नियों के जीवन को विनष्ट करने हैं। यहाँ यह उल्लेख्य है कि परंपरागत आदर्शवादी भारतीय दृष्टिकोण का भी प्रकाशन दोनों भाषाओं के नाटकों में उपलब्ध होता है। उदाहरणार्थ ‘सिंदूर की होली’ की मनोरमा, ‘आधीरात’ की मायावती, गरीबी और भ्रमरी की धवला, ‘अगूर की बेटों’ की कामिनी, ‘नारी की साधना’ की लहणा और ‘अधातुओं’ की सूका भारतीय स्त्री-जीवन के सनातन आदर्श का प्रतिनिधित्व करती है। यही भावना गुजराती में ‘राईनो पर्वत’ की सोणावती और लीलावती ‘जया अन जयत’ की जया, ‘अजनी’ की अजनी, ‘पारकी जखी’ की मेधा और ‘सुमंगला’ की लीला उजागर करती हैं। ये सभी नारियाँ भारतीय नारी जीवन की भव्यता, उच्चता और आदर्श परावर्णता की प्रतिमूर्तियाँ हैं। हिन्दू पतियो, प्रेमियों या परिवार के सदस्यों ने नारी की कामल भावनाओं का दुरुपयोग कर उससे क्रूरता एवं बढोरता का व्यवहार किया है और उसके जीवन को विपाद युक्त बनाकर जघन्य पाप किया है। यह वस्तु स्थिति ‘अधातुओं’ ‘नारी की साधना,’ ‘कमला,’ ‘आज्ञावित,’ ‘सुमंगला’ इत्यादि हिन्दी गुजराती कल्याणसाहित नाटक प्रस्तुत करते हैं। नारी का वैश्या जीवन ‘सग्यामी’ और ‘आज्ञावित’ में समाविष्ट है, जो सनातन नारी समस्या का ही एक अंग है। वैषम्य या कौमार्य में मानवत्व प्राप्ति, कन्या विक्रय, अर्ध-शिक्षित या अशिक्षित स्त्री का पति द्वारा परित्याग, अनमेख विवाह इत्यादि ज्वलंत नारी समस्याओं का अत्यंत सजल, स्पष्ट तथा सम्पक् निरूपण हिन्दी और गुजराती के इन, मालोच्य नाटकों में हुआ है। ‘काकानी शशी’ की शशी, ‘डा० मधुरिका’ की मधुरिका, ‘शिलरिणी’ की शिलरिणी, ‘अजोदीदी’ की अजोदीदी और ‘डाक्टर’ की अनीला नारी जीवन की विभिन्न समस्याओं को अंकित करती है।

### अन्य सामाजिक समस्याएँ

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, बीसवीं शताब्दी के समस्त हिन्दी और गुजराती सामाजिक नाटकों का प्रधान विषय विवाह और कामवासना से सम्बन्धित है। नारी समस्या भी इसी का एक अंग बनकर आई है। इसके अनन्तर दोनों भाषाओं के नाटककारों का अन्य जिन विषयों की ओर समान रूप से ध्यान आकृष्ट हुआ है, वे ये हैं —

मानवता—राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के हमारे सार्वजनिक जीवन में आगमन के पश्चात् मानवता का स्वर विशेष रूप से साहित्य और जीवन में मुखर हुआ है। हिन्दी और गुजराती के सभी नाटकों में प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से मानवतावादी आदर्श भावना साकार हुई है। सेठ गोविन्दराम, विष्णु प्रभाकर, कृष्णलाल श्रीधराणी, बच्चुभाई शुक्ल इत्यादि नाटककारों के तो प्रतिपाद्य विषय ही मानवता व आदर्श का उद्घाटन करते हैं। ‘त्याग और ग्रहण,’ ‘अपराधी,’ ‘डाक्टर,’ ‘राईनो पर्वत,’ ‘भोरना ईदा,’ ‘नागा बाबा,’ ‘भाग गाडी,’ ‘अवतरण’ इत्यादि कई हिन्दी-गुजराती नाटक मानवता की युग भावना अभिव्यजित करते हैं। धर्म, नीति, सदाचार, स्नेह, समता, सहिष्णुता, सहानुभूति इत्यादि उच्च मानवीय गुण मानवता के ही परिपोषक अंग हैं। दोनों भाषाओं के नाटकों में ये भाव सर्वत्र सुलभ हैं।

धार्मिक संकट—हमारी यज्ञवादी विज्ञान प्रधान संस्कृति ने धार्मिक प्रश्नों को सबसे

अर्थिक जटिल बना दिया है। मिल मालिक और मजदूर, पूँजीपति और गरीब, उच्च सम्पन्न वर्ग और निम्न दरिद्र वर्ग—यह वर्ग-भेद मशीन-युग की उपज है। इससे सामाजिक अव्यवस्था तथा आर्थिक असमानता के रूपण पैदा हुए हैं। फलतः मानव-जीवन सतुलन एवं सामंजस्य को खो बैठा है। इसकी अभिव्यक्ति आधुनिक नाटकों में हुई है। चन्द्रवदन मेहता का 'आग गाड़ी' नाटक रेलवे के आग वाले का भीषण दारिद्र्य संपूर्ण यथार्थता एवं ईमानदारी के साथ चित्रित करता है। 'नागा बाबा' और 'आभंग रात' की मूलवर्तनी समस्या अर्थ से सम्बन्धित है। 'अवतरण', 'हरिरथ चाले' इत्यादि में आर्थिक प्रश्न ने विशेष स्थान प्राप्त किया है। इसी प्रकार 'मुकुट', 'समर्पण', 'पैसा परमेश्वर', 'पैसा तुम्हें खा गया', 'बुवन', 'मधा कुर्मा' इत्यादि हिन्दी नाटक सर्वभक्षी अर्थ-पिशाच की सहार-लीला के हृदय-भेदक दृश्य प्रस्तुत करते हैं। दोनों भाषाओं के इन नाटकों में यथार्थवादी दृष्टिकोण अपनाया गया है और समता-संस्थापन की भावना सांकेतिक ढंग से अभिव्यक्त की गई है।

### राजनैतिक परिस्थिति

देश की राजनैतिक परिस्थिति के चित्र इन सामाजिक नाटकों में प्रासंगिक रूप से प्रस्तुत हुए हैं। सैठ गोविन्ददास के सभी नाटकों में हमे गांधी-युग के राजनैतिक जीवन की बुद्धि सगत आलोचना मिलती है। गुजराती नाटकों में 'मोरना ईंठा', 'हरिरथ चाले' इत्यादि पर गांधी विचारधारा का प्रभाव स्पष्ट है। इसमें अनंतर राष्ट्रीयता, देश-भक्ति, स्वराज्य-भावना इत्यादि का प्रकाशन 'इन्दुकुमार', 'प्रकाश', 'सेवा-पथ' इत्यादि नाटक करते हैं। मध-निषेध के आदर्श को 'अगूर की घेटी' और 'उगती जुवानी' में नाट्यभात्मक रूप दिया गया है। हिन्दी 'सुनहरे घट' साम्यवादी विचारधारा से संबंधित है और गुजराती 'अवतरण' समाज में सर्वदेशीय परिवर्तन की आकांक्षा अभिव्यक्त करता है। दोनों नाटक अपने-अपने क्षेत्र में अद्वितीय हैं।

घात रसाश्रित गुजराती उत्कृष्टतम नाटक 'राईनी पर्वत' में जिस परम शत्रु-लीला के दर्शन होते हैं और जो घम भावना अभिव्यक्त हुई है, वह हिन्दी नाटकों में दुर्लभ है। इसी तरह हिन्दी नाटक 'मादा क्वेट्स' और 'मधा कुर्मा' का यथार्थवादी जीवन-दर्शन गुजराती नाटकों में नहीं हुआ है। चन्द्रवदन मेहता के 'आग गाड़ी' और 'नागा बाबा' के विषय इतर हिन्दी में असूने रह गये हैं, तो उधर उपेन्द्रनाथ अश्व की 'अजो दीदी' गुजराती नाटकों में अदृश्य है। गुजराती कवि नानालाल के भाव नाटक 'जया अने जयत' की आत्म-लग्न एवं नैष्ठिक अज्ञेय की आदर्श-भावना तो दोनों भाषाओं के नाटकों में अनन्य स्थान की अधिपत्यारिणी है। फिर भी निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों के विविध विषयों में पर्याप्त समानता है।

### चरित्र-चित्रण

बीसवीं शती के नाट्यकारों का लक्ष्य न ससृजन नाट्यकारों की तरह रस की निष्पत्ति करना है न कि प्रारम्भिक नाटकों की भाँति स्थूल घटनाओं की प्रधानता देना है। उनका हेतु या तो समाज की ज्वलत समस्याओं का निष्पण करना है या पात्रों और प्रसंगों की सहायता से विशिष्ट चित्रारे का प्रतिपादन करना है। इसीलिये इन विचार प्रधान और समस्या प्रधान नाटकों में पात्रों का परस्परगत स्थूल चरित्र-चित्रण नहीं हुआ है। पात्रों के मनोभावों का

विश्लेषण करना और उनके अंतर्द्वंद्वों का प्रकाशन करना आधुनिक नाटककारों की प्रमुख प्रवृत्ति रही है। उसी के साथ नाटकीय पात्र लेखकों के विचारों को बहन करने वाले साधन का भी कार्य करते हैं।

हिन्दी और गुजराती के आलोच्य नाटक विशेषतः समस्या प्रधान है। अतः कुछ नाटकों को छोड़कर शेष सभी नाटकों के पात्र अपना अविस्मरणीय रूप लेकर प्रत्यक्ष नहीं हुए हैं। वे लेखकों के विचारों या समस्याओं के वाहक बन गए हैं। हिन्दी में लक्ष्मीनारायण मिश्र की और गुजराती में चंद्रवदन मेहता की पात्र सृष्टि इस कथन को प्रमाणित करती है। 'सन्यासी' की मालती और किरणमयी, 'मुक्ति का रहस्य' की आशा, 'राजयोग' की चषा, 'सिन्दूर की होली' की मनोरमा और चंद्रकला नारी समस्या के प्रतिनिधि पात्र हैं। इसी प्रकार 'पाजरापोल' की ज्योति, 'माफ़म रात' की सध्या, 'शिखरिणी' की शिखरिणी इत्यादि नारी-जीवन के विविध पहलुओं पर प्रकाश डालती हैं। समस्याओं के साथ चारित्रिक विशेषताओं का अवन वन्हैयालाल मुशी और उपेन्द्रनाथ अश्व के नाटकों में बड़ी सफाई और सावधानी से हुमा है। हिन्दी और गुजराती के आलोच्य नाटकों में कई पात्र समान विशेषताओं को लेकर अवतरित हुए हैं। गुजराती में 'काफ़ानी दाजी' की छशी, 'पीडाग्रस्त प्रोफ़ेसर' की वसुधरा, 'डॉ० मधुरिका' की मधुरिका, 'शक्ति हृदय' की चट्टिका, 'पाजरापोल' की ज्योति और 'माफ़म रात' की सध्या उच्च शिक्षा प्राप्त नारियाँ हैं जो स्वच्छंद प्रणय-आचार को उपयुक्त मानती हैं और वैवाहिक जीवन को बन्धन समझकर त्याग्य एवं तिरस्कृत मानती हैं। इसी प्रकार की शिक्षित शहरी नारियाँ हिन्दी में 'दुविधा' की सुधा, 'ए. व.' की कुमुद, 'मादा कैवटस' की भानवा, 'समर्पण' की इला और 'अलग अलग रास्ते' की रानी हैं। इन नारी-चरित्रों का बड़ा ही सूक्ष्म मनोविश्लेषण हुमा है और खेलकों ने बड़ी ही कुशलता से उनके अंतर्मन के आन्दोलनों और कठुओं को प्रगट किया है। ये पात्र जहाँ एक ओर सामाजिक समस्याओं को उभारते हैं वहाँ दूसरी ओर वैयक्तिक विशेषताओं का भी परिचय देते हैं। वस्तुतः इस नारी समाज से हमें आज की तथाकथित सत्कारी, उच्च शिक्षा प्राप्त, सम्भ्रान्त, परिवार की नारियों का स्पष्ट दर्शन होता है। इनका चरित्रांकन बड़ा सुरेल और समुचित है। ये सभी स्वच्छंद प्रकृति की नारियाँ अपनी वास्तविक प्रवृत्तियों की परिचायिकाएँ हैं।

इनके अतिरिक्त हिन्दी और गुजराती के सामाजिक नाटकों में नारियों का एक ऐसा वर्ग भी विद्यमान है जो समर्पण, सहनशीलता, त्याग और सच्चरित्रता के उच्च गुणों में विभूषित है। इनके द्वारा नारी के अंतर्लोक का आलोक प्रकाशित हुमा है। हिन्दी में 'अभूत की बेटी' की कामिनी और बिन्दु, 'अपराधी' की आभा, 'अलग अलग रास्ते' की राज, 'कमला' की कमला, 'नारी की साधना' की करुणा, 'अधा कुर्बान' की सूबा और 'डॉक्टर' की सलीला—ये देवियाँ अपने आपको दुःख और चिन्ता की दग्ध म तपाकर अपने विमुक्त चरित्र द्वारा समाज को समुज्ज्वल और सुन्दर बनाती हैं। 'राईनी पर्वत' की सावित्री, 'पार की जली' की मेधा, 'हरिरथ चाने' की महलक्ष्मी, 'भुमगला' की लीला इत्यादि स्त्री पात्रों द्वारा भारतीय नारी-जीवन की सुषमा और सौन्दर्य का प्रकाशन हुमा है।

'राईनी पर्वत' की रजोगुणी नायिका जाँवा का जो गभीर, अतिसम्पन्न, प्रभावोत्पादक एवं अविस्मरणीय व्यक्तित्व गुजराती में उपलब्ध है वह हिन्दी में अलभ्य है। हिन्दी के नाटक 'अजो दीदी' की अर्जल का अनुशासन एवं नियमितताप्रिय व्यक्तित्व अविस्मरणीय है। उपेन्द्रनाथ अश्व ने अपने अंतर्मन में पंछार उठा ही नतकेंना एवं फलात्मकता में उसे

चित्रित किया है। उमरे आतंकपूर्ण प्रगल्भ व्यक्तित्व से उसका सारा परिवार रहस्यमयी घुटन का अनुभव करता है। इस ढंग का विलक्षण पात्र गुजराती में कहीं नहीं देखा गया।

हिन्दी और गुजराती के इन नाटकों में पुरुष पात्रों के भी दो वर्ग हैं। पहला वर्ग उन लोगों का है जो या तो उच्च-शिक्षा प्राप्त हैं या अभिजात वर्ग से सम्बन्धित हैं। अपनी अदम्य कामवासना से प्रेरित यह वर्ग अधम आचरण करता है। दूसरा वर्ग उन लोगों का प्रतिनिधित्व करता है जो सत्कार सम्पन्न, सदाचारी और सन्निष्ठ हैं और जिनके सत्कर्मों से समाज पूरी तरह लाभान्वित होता है। 'अलग अलग रास्ते' का मदन, 'दुविधा' का केशव, 'स्वयं की भलक' के अशोक और राजेन्द्र, 'कमला' का देवनारायण, 'त्याग और ग्रहण' का नीतिराज, 'मादा कैबटम' का अरविन्द और 'डॉक्टर' का सतीशचन्द्र—ये सारे पुरुष पात्र यद्यपि उच्च-शिक्षा प्राप्त हैं परन्तु इनके कृत्य निम्न-स्तरीय हैं। ये अनाचार और कामुकता के प्रति-रूप हैं। गुजराती में 'कावानी दासी' के कुन्दनलाल, गौरीशंकर और इन्द्रजीत, 'पीडा-प्रस्त प्रोफेसर' का प्रीतमलाल, 'डॉक्टर मधुरिका' का गिरीश, 'शिलरिणी' का कलक, 'पार की जली' का प्रकाश, 'पाजरापोल' का नवरण, 'सुमंगला' का सद्गुणराय और 'आज्ञाकृत' का हरिकिशनदास—इन पात्रों द्वारा उपर्युक्त प्रथम वर्ग का प्रतिनिधित्व हुआ है जिसे चरित्र-भ्रष्ट कहा जा सकता है। इससे नितांत विरुद्ध 'राईनो पर्वत' के जगदीप और कल्याण काम 'मोरना ईडा' का अभिजित, 'हरिरथ चाले' का साधुराम, 'त्याग और ग्रहण' का धर्मध्वज, 'सेवा पथ' का दीनानाथ, 'अपराधी' का अशोककुमार, 'साध' का अजीत और 'मुकुट' का मोहन मचरिन हैं और गानवता के उच्च गुणों से समलङ्घित हैं। उपरि उल्लिखित गुणावगुण समन्वित विभिन्न पात्रों द्वारा आधुनिक हिन्दी गुजराती नाट्यकारों ने मानव मन की सत-असत् वृत्तियों का कहीं भी सूक्ष्मता से विदलेपण किया है, मन के निगूढतम भावों का सुष्ठु प्रकाशन किया है और चरित्रगत आरोह-अवरोहों का स्पष्ट अंकन किया है। इस पात्र-सृष्टि में पूरी विविधता, विभिन्नता और विशिष्टता है। तदुपरांत यह हमारे सांस्कृतिक शहरी समाज का पूरा प्रतिनिधित्व करती है। 'अधा कुआँ' और 'हरिरथ चाले' के पात्र ग्रामीण जीवन से सम्बन्धित हैं।

## शैली

भारतेन्दु नर्मद-युग में ही हिन्दी-गुजराती के नाटक लेखक अपने नाटकों में पश्चिमी और भारतीय नाट्य शैलियों का समन्वय करने लगे थे। तदनन्तर जयशंकरप्रसाद और कन्हैयालाल मुंशी के जमाने में तो मस्कृत तत्त्वों का परित्याग कर पाश्चात्य तत्त्वों को सर्वांश रूप में अंगीकार करने की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। आलोच्य नाटकों में इसका विशेषतः दर्शन होता है। १९१२ के श्रेष्ठ गुजराती नाटक 'राईनो पर्वत' में दोनों नाट्य-शैलियों का सुभग सामंजस्य पाया जाता है। 'शक्ति-हृदय' (१९२५) भी उसी परंपरा का निर्वाह करता है। कवि नानालाल के 'इन्दुकुमार' और जया ग्रने जयंत' भाव नाटक अपनी 'डोलन शैली' की विशिष्टता के कारण गुजराती साहित्य में अन्यतम माने जाते हैं। इनके उत्कृष्ट गीत तो उत्तम गीति-वाक्य के आदर्श-रूप हैं। इस प्रकार के नाटक हिन्दी में सुलभ नहीं हैं।

इसके बाद कन्हैयालाल मुंशी, चंद्रवदन मेहता तथा अन्य परवर्ती नाटककारों की कृतियाँ आती हैं जिनमें वस्तु-मकलना, चरित्रांकन, दृश्य-विधान, संवाद-योजना तथा नाट्य-शिल्प पश्चिमी नाटकों के अनुसार हैं। इसी प्रकार हिन्दी में लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्र-

नाय अक्षक तथा अन्य सभी आधुनिक नाटककारों की जैसी पश्चिमी नाट्यानुवर्तिनी है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि हिन्दी और गुजराती के कतिपय सर्वांगीण नाटककारों को इत्सन, गॉ, इत्यादि की यथार्थवादी शैली ने पर्याप्त आकर्षण किया है। लक्ष्मीनारायण मिश्र के समस्त समस्या नाटक इस शैली के परिचायक हैं। तत्पश्चात् पृथ्वीनाथ शर्मा, उपेन्द्रनाथ अक्षक, उदयशंकर भट्ट इत्यादि के समस्यामूलक नाटक यथार्थवादी शैली पर आधारित हैं। गुजराती में इत्सन शैली का अनुकरण बटुभाई उमरवाडिया, प्राणजीवन पाठक, यशवन्त पट्टा आदि के एकांकियों में दृष्टिगत होता है। संपूर्ण नाटकों में इस यथार्थवादी शैली की वृष्णलाल श्रीधराणी ने 'मोरनाईडा' में अपनाया है। तदन्तर कन्हैयालाल मुंशी, चन्द्रबदन मेहता, जयनि-दलाल इत्यादि के नाटकों में इसी शैली के कतिपय अंश उपलब्ध होते हैं। यही स्वगतो और गीतो का अभाव है, तो कहीं इत्यादि और रुढ़िगत सुगम भावना अनुपस्थित है। जीवन की यथार्थता को पूरी ईमानदारी से पेश करने के लिये इन नाटकवा- ता प्राप्तिरूप छोटे-छोटे सवादों, सरल और स्वाभाविक शब्दावली, प्रभावोत्पादक शैली तथा घरेलू वातावरण की सृष्टि की गई है। आज का नाटक सभी दृष्टियों से जीवन के अधिक निष्कट प्राप्त है। यह सभी अर्थों में 'जीवन की आलोचना' है।

### प्रहसन परंपरा

मानव जीवन सम्बन्धी विभिन्न समस्याओं को उभारने और व्यक्त तथा समाज की रुढ़िगत मान्यताओं, कुरीतियों और जड़ परंपराओं की आलोचना करने के निमित्त प्रहसन और व्यंग्यमूलक कृतियों का आधार लेना परंपरागत है। हिन्दी में प्रहसन का प्रारंभ भार-तेन्दु युग से हुआ है। आज बीसवीं शती में भी उनका प्रयोग प्रचलित है। गुजराती में 'मिथ्याभिमान' और 'मट्टनु भोपालु' की प्रहसन-धारा परवर्ती अन्य नाटकों में प्रवृत्त रही है। दोनों भाषाओं के प्रारंभिक प्रहसन यूरोपीय प्रहसनों की शिल्पविधि के ही अनुवर्ती हैं। इनमें विशिष्ट पात्रों, प्रसंगों या सवादों की महायत्ना से हास्योत्पत्ति होती है। व्यंग्य और कटाक्ष का भी आधार लिया जाता है। परन्तु यहाँ यह स्मरणीय है कि इन प्रहसनों का हास्य स्थूल एवम् ग्राम्य अधिक है। व्यंग्य भी सूक्ष्म या मार्मिक नहीं है। आलोच्य काल में हिन्दी में बदरीनाथ भट्ट, वेचन शर्मा उग्र इत्यादि ने इसी कोटि के प्रहसन लिखे हैं। सुप्रसिद्ध हिन्दी प्रहसनकार जी० पी० श्रीवास्तव की भी सभी कृतियाँ अश्लील, एवम् प्रसिद्ध हास्यो-द्वेक करती हैं। उनके हास-परिहास में न स्वाभाविकता है और न समीक्षितता है। श्री-वास्तवजी की यह हास्य-परंपरा गुजरात में व्यावसायिक रंगमंचीय नाटककारों ने 'काविक' के रूप में अपने नाटकों में निभाई है।

इसके पश्चात् गुजराती में कन्हैयालाल मुंशी और चन्द्रबदन मेहता के प्रहसनात्मक नाटक और हिन्दी में उपेन्द्रनाथ अक्षक के हास्य व्यंग्य मूलक नाटक उपलब्ध हैं। दोनों भाषाओं के इन नाटकों में "बाह्य मनोविनोदों के पीछे गंभीर उद्देश्य की प्रगल्भधारा स्पष्टतः प्रवाहित होती है।" मुंशीजी वृत्त 'ब्रह्मचर्याश्रम', 'छोए तेज ठीर', 'बाबा शठनु स्वातंत्र' इत्यादि, चन्द्रबदन मेहता वृत्त 'पाजरा पोल', 'शिरिणी', 'होहोनिवा', इत्यादि, यशोधरा मेहता वृत्त 'मनोभवो', व्योमेश्वर-पाठकजी वृत्त 'जीवती जुतिपट', और इस ढंग की अन्य कई गुजराती रचनाएँ गंभीर विचारों को अंगभोर प्रहसनात्मक शैली में अभिव्यक्त करती हैं। 'पैतरे', 'छठा बेटा', 'स्वर्ग की भलक' आदि अक्षक के प्रहसन इसी कोटि में परि-



गणित होते हैं। इनमें हास-परिहास के साथ गंभीर एवं मार्मिक व्यंग्योक्तियाँ भी सम्मिलित रहती हैं जिनमें जीवन का कटु सत्य अभिव्यक्ति होता है। दोनों भाषाओं के इन प्रहसनों में उच्च मध्यवर्गीय या उच्च शिक्षा प्राप्त समाज को उसकी विचित्रताओं, विकृतियों और विशिष्टताओं के कारण उपहसनीय बनाया है। 'ब्रह्मचर्याश्रम' में तथा कथित गांधी-भक्त 'पीडाग्रस्त-प्रोफेसर' में उपाधिवारी प्राध्यापक, 'छोए तेज ठीक' में उच्च शिक्षा प्राप्त प्रति-जात वर्गीय युवक और युवती, 'पाजरापोल' में विवाहाकांक्षी युगल, और 'मनो-भक्त' में धनलोलुप सम्राट परिवार पर हास्य और व्यंग्य किया गया है। हिन्दी के अक्ष भी अपने सभी नाटकों में सफेदपोश, कुलीन वर्ग की खिल्ली उड़ाते हैं और उसके दर्जमानों, दसों और यौन विचारों का पर्दा फाड़ करते हैं। आधुनिक प्रहसनों में यदा-कदा अनिश्चयिकृतियों और असंगत उक्तियों द्वारा भी हास्य उत्पन्न करने का स्थूल प्रयत्न किया गया है। कहीं-कहीं इसने स्थूलता, अश्लीलता एवं असंयमितता का रूप ले लिया है। मुन्शीजी के 'छोए तेज ठीक' और 'ब्रह्मचर्याश्रम' में ऐसी आश्रयता और अशिष्टता इतनी समाविष्ट हो गई है। यही स्थिति चन्द्रवदन मेहता के 'पाजरापोल' और 'खिलरिणी' में है। इस दृष्टि से अक्ष के प्रहसन सुखचिपूर्ण तथा शिष्टतायुक्त हैं। उनमें वही अमरता या अशिष्टता के उद्गार प्रगट नहीं हुए हैं। 'पैसा परमेश्वर' भी इसी प्रकार की हास्योत्पादक रचना है। उच्च कोटि का शिष्ट-हास्य और करारा व्यंग्य 'बाकानी दासी', 'डॉ० मधुरिका', 'माक्रम-रात', 'जीवती जुलियट', 'स्वर्ग की भूलक' और 'अगो दीदी' में सुलभ है। विशुद्ध हास्य और उन्मुक्त उल्लास से परिपूर्ण गुजराती कृति 'जीवती जुलियट' दोनों भाषाओं में अपनी विशिष्टता बनाये हुए है। सुलनामक दृष्टि से देखने पर यह ज्ञात होता है कि गुजराती में जितनी हास्य-व्यंग्यमय कृतियाँ उपलब्ध हैं उतनी हिन्दी में नहीं हैं। हिन्दी में इस रूपक भेद का समृद्ध होना अभी शेष है।

## ‘नवीन नाट्य प्रयोग’

आधुनिक नाटकों में शिल्प और शैलीगत अनेक नवीन प्रयोग दृष्टिगत होते हैं। समस्या-नाटकों के सबसे अधिक लोकप्रिय रचना-विधान का आकलन पीछे किया जा चुका है। तदन्तर प्रतीक नाटकों (Symbolic Dramas) की शैली लेखक-प्रियता प्राप्त कर रही है। इसमें मानवीय सूक्ष्म भावों और विचारों को पानों के रूप में प्रदर्शित किया जाता है। प्रतीक नाटक की शैली विराण्डेलो, मेटर्गलिक आदि पाश्चात्य नाट्यकारों की देन है। प्रतीक-परंपरा के नाटक हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में मिलते हैं। लक्ष्मीनारायण लाल के 'अधा कुमारी' और 'मादा कंकटस' और कृष्णलाल श्रीधराणी का 'भोरना ईडा' प्रतीक शैली के नाटकों के उदाहरण हैं। इनमें 'मादा कंकटस' उत्कृष्ट है।

यूनानी नाटकों की भांति इन दिनों नाटकों में उपक्रम (Prologue) और उपसंहार (Epilogue) का नवीन ढंग से प्रयोग होना लगा है। जयन्ति दलाल ने 'अवतरण' नामक अपने प्रिय नाटक में पहले अक्ष को उपक्रम का और तीसरे अक्ष को उपसंहार का रूप दिया है। यह प्रयोग सेंट गोविन्ददास के 'प्रकाश' में भी पाया जाता है।

गुजराती नाट्यकार चन्द्रवदन मेहता और हिन्दी नाट्यकार उपन्द्रनाथ अक्ष रंगमंच की शिल्प विधि से पूरी तरह परिचित हैं। अतः दोनों के नाटकों में नये रंगमंचीय प्रयोग दृष्टिगत होते हैं। चन्द्रवदन भाई का 'हो होनिवा' भवाई शैली को नवीन रूप में प्रस्तुत

करता है, जबकि अक्षजी का 'अधी गली' सान एकावियो और एक मपूर्ण नाटक को एक साथ एक ही कृति के रूप में पेश करता है। दोनों कृतियों में साहित्यिकता और अभिनेयता का सुभग सम्बन्ध हुआ है। इन दोनों नाटककारों के सभी नाटक अत्यंत सफलतापूर्वक, अभिनीत हो चुके हैं। 'रूपया तुम्हें सा गया, 'अघा बुघा' आदि को भी रंगमंच पर लोक-प्रियता प्राप्त हुई है। गुजरात में रंगमंचीय परंपरा अधिक समृद्ध होने में अधिकांश साहित्यिक नाटक अभिनेय भी हैं। मुंशीजी के सभी सामाजिक नाटक कई बार गेले जा चुके हैं। उनकी लोकप्रियता असादिग्य है। 'शक्ति हृदय, 'मैंने-ऊंगे, 'हरिरथ चाले' इत्यादि नाटक तो रंगमंच के लिए ही प्रणीत हुए हैं। जयति दत्ता, नन्दकुमार पाठक, शिवकुमार जोशी आदि नाटककारों का रंगमंच से प्रत्यक्ष सम्बन्ध है। अतः उनका नाटक अभिनयक्षम हैं। हिन्दी में लक्ष्मीनारायणलाल इसी पंक्ति के नाटककार हैं। आज स्वतंत्र भारत में रंगमंच का पुनरोद्धार हो रहा है। अतः निर्विवाद में ही दोनों आपाओं के सभी नाटक साहित्यिकता के साथ-साथ अभिनयता के गुण से भी समृद्ध होंगे, ऐसी आशा है।

## नवां अध्याय अन्य विषयक नाटक

पूर्ववर्ती अध्यायों में हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया जा चुका है। इनके अतिरिक्त दोनों भाषाओं में कुछ ऐसे नाटक उपलब्ध होते हैं जिनका सम्बन्ध उन प्रकीर्ण विषयों से है जो इनमें परिगणित नहीं किये जा सकते। उनका स्तन अध्ययन इस अध्याय में प्रस्तुत किया गया है। कतिपय प्रतीकवादी विनिष्ट नाटक भी यहाँ सम्मिलित हैं।

### राजनैतिक एवं राष्ट्रीय विचारधारा के नाटक

इस प्रबन्ध के प्रारम्भिक पृष्ठों में उस राजनैतिक परिस्थिति का चित्रण किया जा चुका है जिसने हमारे देश के नवोत्थान की पूर्वपीठिका तैयार की। १९५७ की राज्यक्रांति के पश्चात् सारे देश में नवजागरण का अनुकूल वायुमंडल तैयार हुआ। स्वतंत्रता और स्वायत्तता की भावना सर्वत्र प्रसारित हुई। इसी के परिणामस्वरूप राष्ट्रीयता और देश-प्रेम की भावना का दर्शन हमें तत्कालीन नाट्य-साहित्य में होने लगा।

हिन्दी नाटकों में सर्वप्रथम राष्ट्र-प्रेम की भावना भारतेन्दु बाबू हरिश्चंद्र ने 'भारत-दुर्दशा' (१९७६) में अभिव्यक्त की है। इसमें भारत-प्रेम और शासक-प्रेम की विरोधी भावनाओं का मद्भुत संयोग हुआ है। 'भारतदुर्दशा' के प्रारम्भ में भारतेन्दु ने यह निवेदन किया है कि

“अंगरेज राज सुख साज साजे सब भारी।

पै धन विदेश चलि जात इहै प्रतिस्वारी ॥”

इस प्रकार इसमें अंग्रेजी राज्य की प्रशंसा की गई है और देश के धन के विदेश जाने की निंदा की गई है। फिर भारत की दुर्दशा पर दुःख प्रगट किया गया है और अन्त में भयंकर निराशा के साथ इस गंभीर नाटक का पर्यवसान होता है। इस नाटक में भारत, दुर्दैव, रोग मालस्य, अन्धकार, निर्लज्जता इत्यादि प्रतीक रूप में आते हैं। राष्ट्रीय धारा में इस नाटक का अनुसरण उस युग के अन्य नाटककारों ने भी किया है। बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमधन' का 'भारत सौभाग्य' (१८८८) और प्रताप नारायण मिश्र को 'भारत दुर्दशा' (१९०२) इसी विषय, शैली और भावना का अनुकरण करते हैं। भारतेन्दु प्रणीत गीतिरूपक 'भारत जननी' (१८७७) देश की कष्टमय दशा पर प्रशंसा व्यक्तता है। इसमें भारतीयों की पारस्परिक ईर्ष्या और शत्रुता का वर्णन है। उसीके साथ देश-भक्ति एवं एकता की आवश्यकता पर भी जोर दिया गया है। भारतेन्दु का 'अधेर नगरी प्रहसन' (१८८१) एक ऐसे राजा पर कथित व्यंग्य करता है जिसके शासन में कोई न्याय, निति और व्यवस्था नहीं है। प्रकारान्तर से इसमें यह दिखाया गया है कि अंग्रेजी शासन में अधेर ही अधेर है। विषय 'विपमोपधम्' प्रहसन (१८७५) में भारतेन्दु ने बड़ोदा के गायकवाड नरेश को उनके कुशासन के कारण विहास-नाच्युत किये जाने पर हर्ष प्रगट किया है और सुदृढ़ तथा सजल केन्द्रीय अंग्रेजी शासन की

प्रशंसा की है। 'अंधेर नगरी' और 'विषय विषमोपधम' के कथानको में पर्याप्त उपहसनीयता है। इनका व्यंग्य भी काफी तीखा है।

गुजराती में भारतेन्दु के समकालीन कवि नर्मद ने राजनैतिक विचारधारा का कोई नाटक नहीं लिखा। उनके समकालीनों में से भी किसी लेखक का इस विषय से सम्बन्धित नाटक उपलब्ध नहीं होता। इस समय के गुजराती नाटकों में प्रासंगिक रूप से राष्ट्रीय चेतना अवश्य उभर आई है। नर्मदयुगीन नाटककारों का ध्यान विशेषतः समाज-सुधार की भावना के प्रति आकृष्ट रहा है।

भारतेन्दु-नर्मदयुग के पश्चात् जो हिन्दी-गुजराती नाटक उपलब्ध होने लगे उनमें से बहुत ही कम नाटक ऐसे हैं, जिनमें राष्ट्रीयता या राजनीति को संपूर्ण रूप में नाट्य-वस्तु बनाया गया है। ऐतिहासिक या पौराणिक पात्रों तथा प्रसंगों के सदर्भ में इतस्तत् राष्ट्रीयता, देश-प्रेम, जन-मेवा इत्यादि भाव प्रकट हुए हैं। उदाहरणार्थ प्रसाद के स्कंदगुप्त, चन्द्रगुप्त, भोजातशत्रु आदि ऐतिहासिक नाटक राष्ट्रीयता एवं देश-भक्ति की भावना से प्रीत-प्रीत हैं। इसी प्रकार 'पंडित युग' के 'कान्त' के 'रोमन स्वराज्य' और 'गुरु गोविन्दसिंह' नाटक राष्ट्रीयता के उच्चादर्शों को चरितार्थ करते हैं। 'रोमन स्वराज्य' में तो स्वराज्य के महान् स्वप्न को सिद्ध करने की ओर स्पष्टतः इंगित है।

हमारी राष्ट्रीयता तथा राजनीति के अविभाज्य अंग हमारे आर्थिक प्रश्न हैं। प्रेमचन्द का 'संग्राम' नाटक (१९२२) जमींदारों और किसानों के पारस्परिक संघर्ष से सम्बन्धित है जिसकी मूलभूत समस्या आर्थिक शोषण है। हलधर किसान इसका नायक है जो जमींदार के भ्रष्टाचारों के विरुद्ध संग्राम करता है। पुरुषोत्तमदास त्रिकुमदास का गुजराती नाटक 'ग्याय' (१९३१) अंग्रेजों के न्याय के नाटक को पेश करता है। इस कृति में राजनैतिक संघर्ष भी प्रकट है। इसी लेखक की अन्य कृति 'सलिया पाछल' (१९३६) में गांधीयुगीन आंदोलनों की पृष्ठभूमि के साथ जेल-जीवन को नाट्यात्मक रूप प्रदान किया गया है। गुजरात के सार्वजनिक कार्यकर्ता इन्दुलाल याज्ञिक को राजनैतिक एवं आर्थिक समस्याओं का बड़ा गहरा ज्ञान है। उन्होंने अपने नाटक 'रणसंग्राम' (१९३८) में राजनैतिक क्रांति की अनुगामिनी आर्थिक क्रांति के प्रति दुर्लक्ष करने वालों पर मार्मिक व्यंग्य किया है। इस कृति में सामाजिक जीवन की यथार्थता भी प्रगट हुई है। पात्रों का चरित्राकन बड़ा स्पष्ट और समीचीन है। आर्थिक शोषण से सम्बन्धित याज्ञिक जी की 'शोभारामनी सरबारी' नाट्यकृति (१९३८) मूरत नवसारी जिले के खेत-मजदूरों की दारिद्र्यता तथा विवशता का नग्न चित्र प्रस्तुत करती है। कांग्रेस शासन की इसमें कटु आलोचना की गई है। संघर्षात्मक वातावरण और संप्राण संवाद शैली के कारण यह नाटक रक्षता तथा एकरसता के दोष से मुक्त है।

द्वितीय विश्वयुद्ध के पश्चात् कांग्रेस ने कौमिल में प्रवेश किया था और अपने मंत्रि-मंडल बनाकर देश के शासन की बागडोर संभाली थी। कांग्रेस ने लोकप्रियता प्राप्त करने के लिए योजनाएँ तो बड़ी जल्दी बना ली थीं। पर उन्हें कार्यान्वित करने में 'धीरे-धीरे' की नीति अपनाई थी। फलतः देश उससे विषेण लाभान्वित नहीं हो सका था। वृन्दावन लात वर्मा ने कांग्रेस मंत्रि-मंडल की उसी नीति को लक्ष्य करके अपने 'धीरे-धीरे' नाटक (१९४०) में व्यंग्य और कटाक्ष किया है। इसमें यह भी दिखाने की कोशिश की गई है कि किस प्रकार नेता लोग चुनावों में विजयी होने के लिए जनता को अनेक प्रकार के वचन देते हैं और निर्वाचित होने पर जन-हित की ओर से उदासीन हो जाते हैं। लेखक ने कटुताबिहीन तटस्थ

भाव से विषय-निरूपण किया है। यही इस कृति की विशेषता है। अथवा यह नाटक कला का दृष्टि से सामान्य कोटि का है।

सेठ गोविन्ददास के राजनैतिक नाटक 'पाकिस्तान' (१९४६) में पाकिस्तान की समस्या पर विचार प्रगट किये गये हैं। यह नाटक पाकिस्तान की स्थापना के पूर्व प्रणीत हुआ है। परन्तु लेखक ने इस कृति में जो कुछ अपने मानस-चक्षुषों से देखकर चित्रित किया है, वही देश के विभाजन के पश्चात् प्रत्यक्ष होकर रहा है। लेखक ने इसमें यह कल्पना की है कि भारत के महान् नेताओं के अनेक प्रयत्नों के बावजूद देश का बंटवारा होता है और पाकिस्तान बनता है। परन्तु अल्प समय के अन्तरों में समस्या उसी तरह उलझी रहती है। दोनों देशों में इससे तनाव उठता है। अमनोप और अविश्वास फैलता है और सदा के लिए दोनों देश शत्रु बने रहते हैं। कुशल नाटककार की यह कल्पना आज भी सत्य है। यद्यपि हमारे देश में सांप्रदायिक समस्या बहुत ही जटिल बनी हुई है। सेठजी का यह नाटक नाट्य-कला की दृष्टि से सफल है। इसकी कथावस्तु सुगठित है। कार्य-व्यापार में गतिशीलता है और पात्रावन काफी सुरेल और स्पष्ट है। नातिप्रिय और जहानमारा के चरित्रों का अल-द्वंद्व काफी सूक्ष्मता से चित्रित हुआ है। दोनों पात्र सांप्रदायिक एकता के सदेशवाहक हैं।

गुजराती में स्वातंत्र्य पूर्व राष्ट्रीय-चेतना प्रधान-नाटकों में जुगलराम भाई दवे कृत 'प्रह्लाद' नाटक (द्वितीय आवृत्ति १९४८) का महत्त्वपूर्ण स्थान है। लेखक ने गांधीजी के सत्याग्रह सिद्धांत की सांत्विक भीमासा अपने इस नाटक में बड़े अच्छे ढंग से की है। इसमें प्रह्लाद के पात्र द्वारा सत्याग्रह की आवश्यकता, अनिवार्यता और सफलता का निरूपण किया है। यह नाटक कई बार सफलतापूर्वक खेला जा चुका है। इसमें गायी-विचारधारा का सांत्विक रूप प्रगट हुआ है।

१९४२ की क्रांति की साकार करने वाली गुजराती रचना '१९४२' विषय एवं शैली की दृष्टि से गणनापात्र है। रश्मि पचोली ने "भारत छोड़ो" के नारे को इस कृति में एक नारी के अद्भुत त्याग और मातृत्व के चरित्र के साथ गुंथित किया है। इसका एक पात्र प्रकाश समाजवादी है। शाम साम्यवादी है। श्री अग्नेजी फौज का अफसर है। गुलाब कांप्रेसी नेता है। इन विभिन्न विचारधाराओं के पात्रों द्वारा लेखक ने सन् ब्यालीम की राजनैतिक परिस्थिति, अग्नेजी के अत्याचार, लोकक्रांति का वातावरण तथा प्रेम, सेवा और समर्पण की भावना अत्यंत सफलता के साथ भूर्तरूप की है। इसमें चरित्रावन और वस्तु-विन्यास बहुत ही सतर्कता तथा सुंदरता के साथ हुआ है। कार्य-व्यापार में तनिक भी गिर-लता नहीं है। लेखक ने समाजवादी विचारधारा को विशेष प्रश्रय दिया है। गुजराती और हिन्दी राष्ट्रीय रूपों में इस कृति का विशिष्ट स्थान है।

स्वातंत्र्योत्तर नाट्य-रचनाओं में विनोद रस्तोगी का 'आजादी के बाद' (१९५२), रघुवीर शरण मिश्र का 'भारतमाता' (१९५४), गीगीशंकर मिश्र का 'छोटा आजादी किसे' इत्यादि हिन्दी नाटक विशेष उल्लेखनीय हैं। 'आजादी के बाद' में लेखक ने स्वातंत्र्य-प्राप्ति के पश्चात् समाज की पतनोन्मुख स्थिति का चित्र खींचा है और यह उद्देश्य प्रतिपादित किया है कि पूँजीवादी शासन के स्थान पर श्रमिकों की साम्यवादी सरकार की स्थापना बाध्यता है। इसमें शरणार्थी-समस्या, पतित नेतागिरी, काला-ब्याजार, भ्रष्टाचार आदि प्रश्नों को भी उभारा गया है। रघुवीर शरण मिश्र ने 'भारतमाता' नाटक राष्ट्रीय स्वतंत्रता के शहीदों—चन्द्रशेखर पांडा, भगतसिंह, मुखर्जी इत्यादि—की घटनाओं को लेकर रचा है। यह नाटक

क्रांति के चिन्तों को यथार्थ रूप में प्रस्तुत करता है। इसमें प्रचारात्मकता कम है और कलात्मकता अधिक है 'ठोस आज़ादी किस' में राजनैतिक चावों पर व्यंग्य है।

स्वातन्त्र्य प्राप्ति के पश्चात् जनता में जो असंतोष एवं निराशा की भावना दृष्टिगत होती है उसका चित्रण दोना गांधी ने "तालाबधी लोकमवाई" (१९४६) में और इन्दुलाल याज्ञिक ने 'अकलना दुश्मन' (१९५४) में बड़ी कटुता के साथ किया है। 'तालाबधी' कृति खोजनाट्य भवाई के अली-स्वरूप पर आधारित है। इसमें प्रतिपाद्य विषय है—प्रजाज और कपड़ों का बाला बाज़ार, 'बयू' प्रथा, मंहगाई, 'भकानों की तगी' वाली स्वातन्त्र्य पर सरकारी प्रतिबंध, हड़ताल इत्यादि। लेखिका इस कृति में लोगों की पातनाओं को उभारने में सतुलन और समय का निर्वाह नहीं कर सकी है। इसमें बीच-बीच में हास्य और व्यंग्य के प्रसंगों का समावेश हुआ है जो नाटकीय दृष्टि से युक्तियुक्त है। 'अकलना दुश्मन' में इन्दुलाल याज्ञिक जनता की उस घोर निराशा का चित्र खींचते हैं जो कल्याण राज्य की स्थापना न होने के कारण पैदा हुई है। लेखक का विचार है कि शासन-कर्ताओं में बुद्धि का अभाव है। इसलिये कल्याण राज्य स्थापित नहीं हो सका है। इस नाटक में लेखक की तात्कालिक दृष्टि का नितांत अभाव है। यह रचना विशेषतः प्रचारलक्षी है।

जशवंत ठाकुर ने 'जनता जागे छे' (१९५३) में जनता के जगने की और पचायती राज्य स्थापित करने की कहानों को नाट्यत्मक रूप दिया जाता है। इस राजनैतिक नाटक में अकाल, किसान-जमींदार-विग्रह, समाधान की असफलता और किसान-क्रांति के प्रसंग सम्मिलित हैं। इस पर साम्यवादी विचारधारा का विशेष प्रभाव है।

उपरि उल्लिखित हिन्दी और गुजराती नाटकों के आधार पर हम यह कह सकते हैं कि दोनों भाषाओं के नाटककार युग-चेतना और राष्ट्रीय भावना से सदैव प्रभावित और प्रेरित रहे हैं। समसामयिक राजनैतिक, राष्ट्रीय और शासन-सम्बन्धी समस्याएँ नाट्य-सर्गों को संचित एवं सक्रिय बनाये रही हैं और उसीके फलस्वरूप ये कृतियाँ उपलब्ध हुई हैं।

### ग्राम-जीवन विषयक नाटक

भारत किसानों का देश है। किसान गाँवों में बसे हुए हैं। किसानों की समस्याएँ ही गाँवों की समस्याएँ हैं। हिन्दी और गुजराती के नाट्य-लेखकों ने अपने सामाजिक नाटकों में किसानों की सभी सामाजिक समस्याओं को समाहित किया है। ग्रन्थ विषयक नाटकों में भी प्रमाणानुसार किसानों की विभिन्न समस्याएँ समाविष्ट हुई हैं। फिर भी कतिपय नाटक ऐसे हैं जिनमें किसान, देहाती जीवन, ग्राम-पंचायत इत्यादि विषयों को प्रमुखता एवं प्राथमिकता प्राप्त हुई है। हिन्दी में पृथ्वी चियेटर्स द्वारा अभिनीत शील कृत 'किसान' नाटक (१९५६) यहाँ विशेषतः उल्लेखनीय है। उसमें लेखक ने ग्राम-जीवन की अत्यंत स्पष्ट स्थापना की प्रस्तुत की है। यह नाटक किसानों की सामाजिक समस्याओं को विशेष रूप में उभारता है। इसमें निरी प्रचार-संक्षिप्ता नहीं है। बलागत सुंदरताएँ भी इसमें अच्छी तरह उभर आई हैं। रंगमंचीय उपकरणों का इस कृति में बड़ी ही कुशलता से निर्वाह हुआ है। इसी से यह अत्यधिक प्रभावोत्पादक बन गई है।

गुजराती में कवि नानालाल के भावनाटक 'गोपिका' (१९३५) में गांधीजी की

ग्रामोद्धार भावना अभिव्यक्त हुई। उसी के साथ कवि ने इसमें प्रकृति और सत्कृति को प्रमुखता प्रदान की है। रमणलाल वसंतलाल देसाई ने अपने नाटक 'ग्रामसेवा' (१९५४) में गहरी पात्रों के द्वारा ग्रामजनों के उद्धार की भावना को केन्द्रस्थ बनाया है। भरत और सनातन गहर छोड़कर गाँव में सेवार्थ निवास करते हैं। ग्रामीण जनता उन्हें स्नेह और श्रद्धापूर्वक पूजती है। इससे वे अपने जीवन की घन्यता का अनुभव करते हैं। लेखक ने इसमें ग्रामीणों की सहृदयता और सरलता का अच्छा परिचय दिया है। यह कृति रंगमंच को दृष्टि समक्ष रखाकर लिखी गई है। चन्द्रवदन मेहता का द्विअंकी गीतिनाट्य 'कल्याण' (१९३५) नाटक कल्याण नामक ग्रामीण युवक के शौर्य की कहानी लेकर रचा गया है। कल्याण अपने गाँव की रक्षा के लिए शत्रुओं से लड़कर अपना बलिदान दे देता है। यह कारण गीति-नाट्य अभिनयक्षम है।

### हरिजनोद्धार सम्बन्धी नाटक

हिन्दी में छुआछूत की समस्या को धनानन्द ने अपनी कृति 'समाज' (१९३०) में नाटकीय रूप दिया है। इसके पात्रों में विशुद्धानन्द सुधारवादी हैं और धनदास सनातनी हैं। दोनों में घातलाप होता है और विशुद्धानन्द हरिजनोद्धार को ईश्वर का आदेश सिद्ध करता है। नाटक का नायक ज्ञानप्रकाश पिता के घोर विरोध के बावजूद अछूत बन्धा शांता को अप-नाता है और गृह-त्याग करता है। अन्न में सबका हृदय परिवर्तन होता है और अछूतोद्धार का नाट्यादर्श चरितार्थ होता है। कला की दृष्टि से 'समाज' सामान्य नाटक है।

### 'विस्तार' (१९५६)

पात्र रूप में पेश किया है और भूमियों की हड़ताल को नाट्य विषय बनाया है। तथाकथित सार्वजनिक सेवक केवल अपना स्वार्थ सिद्ध करने के लिए हरिजनोद्धार का दम भरते हैं। मोका पड़ने पर वे गरीब भूमियों को धोखा देते हैं। परन्तु आधुनिक जनतांत्रिक युग में हरिजनों में जागृति आई है। अतः उनकी विजय निश्चित है। प्रजातन्त्र में जनता ही सर्वोत्तरी है। वह अपने भाग्य का स्वयं निर्माण करती है। यह युग-सत्य इस कृति में चरित्रार्थ हुआ है। इसमें म्यूनिसिपैलिटी के सभापति फूलमकर और मुक्ति भगी का चरित्र-चित्रण अत्यंत सुरेख है। प्रसंग और सलाप भी स्वाभाविक हैं। नाटक प्रभावजनक है।

### ‘भूदान विषयक नाटक’

विनोबा भावे अपने भूदान आन्दोलन द्वारा देश में त्याग और दान की सात्त्विक भावना फैला रहे हैं। सारा देश उनकी इस प्रवृत्ति में यथाशक्ति सहयोग प्रदान कर रहा है।

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के कुछ नाट्य-लेखक इस शान्तिमूलक सात्त्विक आन्दोलन के प्रति आकर्षित हुए हैं। उन्होंने ‘भूदान’ को नाटकीय रूप दिया है। आधुनिक हिन्दी नाटककारों में सेठ गोविन्ददास ने सबसे पहले ‘भूदान यज्ञ’ नाटक (१९५३) लिखकर सत विनोबा के इस महान् अनुष्ठान की उपादेयता एवं महत्ता को स्वीकार किया है। इस नाटक में विभिन्न प्राणों की भूमिदान प्रवृत्ति का बिर प्रस्तुत किया गया है और उसीके साथ तेलंगाना के साम्प्रदायिकों का हृदय परिवर्तन, विनोबाजी का दिव्य व्यक्तित्व, अहिंसा की विजय, दान की महिमा इत्यादि विषयों का समावेश किया गया है। विनोबाजी के साथ श्री जवाहरलाल नेहरू, डॉ० राजेन्द्रप्रसाद, श्री जयप्रकाश नारायण इत्यादि देश के नेताओं को पानों के रूप में उपस्थित किया है। गोरखपुर, नालगुडा, वर्पा, चौचमपल्ली, दिल्ली, बलकृष्ण, बिहार, बम्बई इत्यादि स्थानों की घटनाएँ इस नाटक में सम्मिलित हैं। इसमें ध्यान्पानों, प्रार्थनाओं और वादविवादों की सहायता से भूदान यज्ञ की प्रचारलक्षी भावना पर अधिक बल दिया है। अन्त में भविष्य में इस महान् प्रवृत्ति की सफलता की सम्भावनाओं पर भी प्रकाश डाला गया है।

यह कृति उच्च नाट्य-कला का आदर्श प्रस्तुत नहीं करती। इसकी भावनागत उत्कृष्टता असंदिग्ध है।

गुजराती के तपस्वी रविशंकर महाराज के शुभाशीर्वाद के साथ जयमल्ल परमार ने अपना ‘भूदान’ नाटक सन् १९५४ ई० में प्रकाशित किया। इसकी कथावस्तु वही है जिसे सेठ गोविन्ददास ने अपने ‘भूदान’ में नाटकीय रूप दिया है। प्रारम्भ में जयमल्ल परमार ने भारत की समस्त जनता द्वारा ‘सर्वोदय’ की भावना के प्रति श्रद्धा प्रगट करने का दृश्य प्रस्तुत किया है। तदनंतर जमींदार, किसान, डाकू, शान्तिवागी इत्यादि विभिन्न पात्रों के द्वारा हिंसा का जोरदार समर्थन किया जाता है। ‘भगतवापू’ अहिंसा और प्रेम की प्रतिमूर्ति है। उनमें पूज्य इन्द्रिकर महाराज ही साकार हुए हैं। वे सबका हृदय-परिवर्तन करते हैं और अहिंसा की भावना को सुदृढ़ करते हैं। वर्ग-मर्षण और भावना-मर्षण की सहायता से इस कृति का यन्त्र-विकास होता है। प्रारम्भ में समस्त नाटकीय वातावरण में आतंक और भय के कारण सक्रियता बनी रहती है। तदनंतर दान, त्याग, अहिंसा इत्यादि भूदान की मूलभूत भावनाओं के प्रचारार्थ नाटक में लगे-लगे समापणों का आधार लिया गया है जिससे यन्त्र-विन्यास में शिथिलता आ गई है। अन्त में विनोबाजी के गीतों के साथ ‘भूदानयज्ञ’ की पूर्णावृत्ति होती है। इस भावनालक्षी नाटक की सबसे बड़ी कमजोरी इसकी प्रचारवादिता है।



उपर्युक्त प्रकीर्ण विषयों के नाटकों के माध्यम से यहाँ यह निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं का नाट्य साहित्य युग-भावनाओं और युग-चेतनाओं को सुवर्णित करने में पराङ्मुखी नहीं रहा। जागरूक नाटककारों ने यथाशक्ति और यथासिद्ध राजनैतिक, राष्ट्रीय एवं अन्य समस्याओं को नाट्यात्मकता प्रदान की है। उचित उल्लिखित नाटक उच्च साहित्यिकता का निर्वाह नहीं करने। वे आदर्श भावनाओं का यथार्थतः प्रगटीकरण करते हैं।

## जीवनीपरक नाटक

### ‘भारतेन्दु’

आधुनिक नाटककारों में एक प्रवृत्ति और पाई जाती है। कतिपय नाटककारों ने आदर्श पुरुषों की जीवनीयों को नाटक रूप में ढाला है। हिन्दी में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के जीवन-चरित्र से सम्बन्धित दो नाटक लिखे गये हैं। लक्ष्मीनारायण मिश्र का ‘कवि भारतेन्दु’ (१९५५) और सेठ गोविन्ददास का ‘भारतेन्दु’ (१९५५)। मिश्रजी ने अपने नाटक का नामाभिधान तो ‘कवि भारतेन्दु’ किया है, किन्तु वे भारतेन्दु के केवल कवि रूप तक सीमित न रहकर उनके जीवन की कई मार्मिक घटनाओं को नाटक में सन्निविष्ट करते हैं। सेठ गोविन्ददास के नाटक में एक साथ भारतेन्दु का ब्यक्तिक, पारिवारिक और साहित्यिक रूप प्रगट हुआ है। उन्होंने स्वयं भूमिका में इसका निर्देश किया है। “मेरे मतानुसार हरिश्चन्द्रजी के जीवन में जो प्रधान-प्रधान बातें हुईं, उन्हें भी इस नाटक में कही न कही किसी न किसी रूप में रखा है।” इसमें नाट्यात्मक अन्विति का निर्वाह संभव नहीं हो सका है। मिश्रजी ने अपनी दृष्टि में इसे बनाये रखने का सराहनीय प्रयत्न किया है। उनके वस्तु विकास में सक्रियता और सधर्मात्मकता दृष्टिगत होती है जो सेठजी के ‘भारतेन्दु’ में अनुपलब्ध है। दोनों नाटककारों ने भारतेन्दु के प्रतिभा सम्पन्न व्यक्तित्व का निरूपण करते हुए उनके भौतिक गुणों को उजागर किया है। इसी के साथ दोनों ने माधवी और मल्लिका के साथ भारतेन्दु के प्रणय सम्बन्ध का भी उल्लेख किया है। इस कमजोरी के उद्घाटन से भारतेन्दु का मानवीय रूप अधिक स्पष्ट हुआ है। सेठ गोविन्ददास ने इसी सदर्भ में भारतेन्दु बाबू की पत्नी मन्नोदेवी को भी प्रस्तुत किया है और यह दिखाया है कि भारतेन्दु के इन प्रणय प्रसंगों की मार्मिक वेदना के कारण उनका कष्टग्रस्त अवसान हुआ है। नाटक में मन्नोदेवी की अंतर्प्रेक्षा के साथ पाठक को कसकभरी हमदर्दी बनी रहती है। उनका व्यक्तित्व तप और ताप से निखरा हुआ है। इस प्रसंग को लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटक में सम्मिलित नहीं किया है। उनके नाटक में माधवी की तेजस्विता प्रगट हुई है। भारतेन्दु की उदारता और महानता को दोनों नाटककार बड़ी छुवी के साथ उभार पाये हैं। साथ ही उनके ऋणी जीवन और ‘घर फूँक मस्ती’ की विचित्र प्रकृति पर भी प्रकाश डाला है। मिश्रजी के नाटक में गवादी की सजीवता पाई जाती है। माया-शैली भी प्रवहमान तथा प्रभावोत्पादक है। इस विषय में सेठजी का ‘भारतेन्दु’ कमजोर नाटक माना जायगा। उनके संवादों में चुस्ती और चमत्कार का अभाव है। उनमें सौमिल्य अधिक है। रंगमंचीय आवश्यकताओं की पूर्ति सेठ गोविन्ददास के नाटक में सुन्दर ढंग से हुई है। उसमें समुचित दृश्य योजना है और प्रभावपूर्ण पात्र एवं प्रसंग सृष्टि है। यह सिद्धि मिश्र को हासिल नहीं हो सकी है।

## 'रहीम' (१९५५)

सेठजी का प्रस्तुत नाटक अब्दुल रहीम खानखाना के जीवन वृत्त से सम्बन्धित है। इस नाटक में रहीम के जीवन का उत्कर्ष और अपकर्ष दिखाया गया है। उनके राग-विरागों का द्वन्द्वात्मक चित्र बड़ी सूबो के साथ प्रस्तुत किया गया है। अतः में रहीमजी सतोष की सास लेते हुए नजर आते हैं। नाटक में रहीम द्वारा प्रयुक्त भाषा पात्रानुरूप फारसी मिश्रित उर्दू है। प्रसंगानुसृत रहीम और तत्कालीन अन्य कवियों की कविताएँ भी इसमें उद्धृत की गई हैं। यह नाटक ऐतिहासिकता और साहित्यिकता का अच्छा समन्वय करता है।

## 'पग-ध्वनि' (१९५२)

आचार्य चतुरसेन शास्त्री ने इस छः अंकों की नाटिका में राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के प्रति अपना प्रेम भाव प्रगट किया है। इस कृति का विशेष सम्बन्ध गांधीजी की जीवनी और सिद्धान्तों से है। इसमें लेखक ने नई शैली और नये शिल्प का प्रयोग किया है। "एक अंक में केवल एक दृश्य है। दृश्यों का परस्पर संपर्क नहीं है। नाटिका में कोई कथानक भी नहीं है। केवल भावना के रेखा चित्र है। भूमि में केवल प्यार की पीढा है। प्रस्तावना में पूजा है। प्रथम अंक में गांधी-दर्शन दूसरे में गांधी-भावना, तीसरे में गांधी प्रभाव, चौथे में गांधी-जीवन, पाँचवें में विरोध निराकरण और छठे में गांधी आदर्श है। देग काल के अंक परस्पर सम्बन्धित नहीं हैं।" लेखक के इस वक्तव्य से स्पष्ट है कि यह कृति हिन्दी नाट्य-साहित्य में नवीन परंपरा का सूत्रपात करती है। क्षाम्नि-निवेतन मोघाखाली, पूना, दिल्ली इत्यादि स्थानों की घटनाएँ इस नाटक में समाहित हैं। गांधीजी की कतिपय महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तियों का रेखाचित्र कर अतः में लेखक ने इस कृति में महाभिनिष्क्रमण का निरूपण किया है। इसमें 'बा' की करुण मृत्यु का दृश्य बड़ा ही हृदयविदारक है। छठे अंक में नागरिकता, सम्पत्ता, हिंसा-अहिंसा, सत्य, धर्म इत्यादि की भाव-मूर्तियाँ प्रगट होकर वार्तालाप करती हैं। यह अंक प्रतीक परंपरा का निर्वाहक है। इस रचना की बर्णन शैली बड़ी मार्मिक और रोचक है। भाषा शुद्ध साहित्यिक और गंभीर है। मुसलमान पात्रों का उर्दू प्रयोग स्वाभाविक है। नास्तीजी का यह नवीन प्रयोग बलाघनीय है।

## 'मृत्युंजय' (१९५८)

लक्ष्मीनारायण मिश्र का प्रस्तुत नाटक पूज्य महात्मा गांधी के जीवन चरित्र पर आधारित है। इसमें पात्रों के रूप में गांधीजी के साथ सरदार पटेल, श्रीरावहन, सरोजिनी नायडू, आचार्य नरेन्द्रदेव, मोलाना आजाद और देवदास गांधी का आगमन होता है। 'बा' की मृत्यु के बाद नाटक का प्रारंभ होता है और गांधीजी की हत्या के साथ उसकी समाप्ति होती है। इस नाटक में मिश्रजी की प्रभावोत्पादक भाषा, अप्राण शैली और सुन्दर नाट्य-स्थितिबोध का दर्शन होता है। परन्तु इसमें रंगमंचीय उपादानों का प्रभाव है और अधिकारा सवाद भाषणों का रूप लिए हुए हैं। इस कृति में सबसे ज्यादा खटकने वाली बात गांधीजी की विचारधारा का अस्पष्ट और असंगत विवेचन है। कृतिकार ने विभिन्न पात्रों द्वारा जो विचार प्रगट किये हैं, वे बहुत ही विवादास्पद हैं।

जिस प्रकार हिन्दी में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र और कवि रहीम के जीवन चरित्रों

पर माधुन नाटक प्रणीत हुए, ठीक उसी प्रकार गुजराती में तत्त्वदर्शी भलो और यदि नर्मद के जीवन वृत्ति को लेकर नाट्य कृतियों की रचना हुई।

## ‘भलो’

जीवनी परक नाटकों में सबसे पहला नाटक ‘भलो’ है, जिसमें रचयिता चन्द्रवदन मेहता हैं। मेहताजी का यह द्वितीय नाटक सन् १९२७ में प्रगट हुआ। इसमें गुजरात के वेदाती कवि भलो की जीवनी के सभी महत्त्वपूर्ण प्रसंगों का समावेश किया गया है। भलो की बहन का भवसान, पड़ोसिन जमना को भलो का भगिनी मुख्य समझना, जमना का स्वर्णमाला के विषय में भलो पर भविष्यवाणी करना, भलो की भक्तपीडा तथा सत्तार श्याम इत्यादि घटनाओं ने इस चरित्रात्मक रूप में भलो स्थान ग्रहण किया है। तदन्तर भलो की वाणीयाना, ब्रह्मानन्द गुरु की प्राप्ति और ज्ञान दीक्षा का उल्लेख भी इसमें है। भक्त में भलो के तत्त्वदर्शन, वाक्य प्रणयन एवम् परलोक गमन के निरूपण के पश्चात् इस नाटक का शांत रस में पर्यवसान होता है। यह कृति भलो के सत-चरित्र का सम्पूर्ण रूप से उद्घाटन करती है। इसमें उसकी सभी घटनाओं का सुस्पष्ट निरूपण हुआ है। भलो के विचार तथा मनोमयन का चित्रण नाटक में बहुत ही हृदयस्पर्शी है। इसकी आनन्दप्रिय शांत रस में परिणति अत्यन्त कलात्मक तथा प्रभावोत्पादक है। १९२७ में बम्बई में लेखक ने स्वयं इस कृति का सफलतापूर्वक अभिनय किया था।

## ‘नर्मद’ (१९३७)

यह चन्द्रवदन मेहता की दूसरी जीवनी परक नाट्य रचना है। यदि नर्मद के व्यक्तित्व और कृतिरूप के साथ ही साथ समाजोन्नत सामाजिक जीवन के समर्थ प्रसंगों को भी इस रचना में समाहित किया है। वीर नर्मद स्वभावतः रुढ़ियों और परंपराओं के विध्वंसक तथा नवीन आदर्शों के सस्थापक थे। इस वातिमूलक दृष्टिकोण के कारण नर्मद को सर्वदेशीय सधर्म सहना पड़ा। वे जीवन पर्यन्त विषमताओं से लड़े। उसी का वास्तविक चित्र इस नाटक में पूरे बला वीरान के साथ लेखक ने प्रस्तुत किया है। इनका रचना-विषय विशिष्ट प्रकार का है। वस्तु संगठन, संवाद, भाषा-शैली, दृष्टान्त इत्यादि का इस प्रकार आयोजन किया गया है कि यह नाटक कई घटना-स्थलों, प्रसंगों और पात्रों के होते हुए भी अभिनय क्षम है। लेखक ने स्वयं इसे मला भी है।

हिन्दी के चरित्रात्मक नाटकों में गुजराती के ‘भलो’ और ‘नर्मद’ की सी उच्चकोटि की अभिनेयता नहीं पाई जाती। यद्यपि गुजराती नाट्य-साहित्य में हिन्दी की ‘पद्म-सुमति’ और ‘मृत्युञ्जय’ की सी रचनाओं का अभाव है। आश्चर्य है राष्ट्रपिता महात्मा गांधीजी का महान् व्यक्तित्व गुजराती नाटकों में मात्रा क्यों नहीं हुआ।

## प्रकीर्ण नाटक

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में कुछ नाटक ऐसे हैं, जिनमें विभिन्न विषयों को नाटक रूप में ढाला गया है, उनकी स्वतन्त्र विवेचना यहाँ प्रस्तुत की जाती है।

## ‘विकास’ (१९४०)

सेठ गोविंददास का यह हिन्दी नाटक मृष्टि के विकास से सम्बन्धित स्वप्न नाटक है। नाटक के नायक और नायिका दोनों मृष्टि-विकास पर वाद विवाद करते हैं। पित्र नायक को नींद आ जाती है। स्वप्न में नायक के सम्मुख वह वहम भूत रूप होनी है। वह देखता है कि उसने स्वयं आकाश का रूप धारण लिया है और उसकी पत्नी पृथ्वी है। आकाश की यह मान्यता है कि समस्त मृष्टि सामूहिक रूप से विकास कर रही है। परन्तु पृथ्वी इसका प्रतिवाद करते हुए यह मत प्रगट करती है कि मानव-जाति न पतनोन्मुख है और न उत्थानोन्मुख। निर्वात के पतन-उत्थान चक्र के साथ मानव-जाति घूमनी रहती है। मत उसने कोई विशेष प्रगति नहीं की। दोनों अपने-अपने मत की मृष्टि के लिए इतिहास में प्रमाण प्रस्तुत करन हैं। भगवान् बृद्ध, सम्राट् प्रशोक, ईसा मसीह और महात्मा गांधी में सम्मिलित मानव तथ्यों को उद्धृत कर के दोनों अपने-अपने मत का समर्थन करते हैं। चीन और रोम से भी उद्धरण दिये जाते हैं। परन्तु दोनों में से एक भी पराभूत नहीं होता। इतने में युवन की भाँति खूब जाती है और नाटक भी समाप्त हो जाता है। लेखक स्वयं इस कृति में यह स्पष्ट नहीं कर पाया है कि वस्तुतः मानव आज विकास की ओर अग्रसर है या पतनोन्मुख है।

इस नाटक में न कथानक की अन्विति है और न स्थान, समय इत्यादि की। चरित्र-चित्रण का इसमें कोई मौलिक प्रगट नहीं हुआ है। यह सवादधित आध्य नाटक है। पृथ्वी और आकाश के लम्बे सवाद प्रतिपाद्य विषय का विवेचन और विश्लेषण करते हैं। विषय की दृष्टि से यह नाटक मौलिक है और स्वप्न नाटक की आकर्षक शैली का इसमें अत्यन्त सुशालता पूर्वक निर्वाह हुआ है। इस दृष्टि से इस रचना का महत्त्व है।

गुजराती में मानव विकास पर इस तरह का कोई नाटक उपलब्ध नहीं होता, किन्तु रंगमंच और कला साधना से सम्बन्धित चन्द्रवदन मेहता के गुजराती नाटक ‘धरागुर्जरी’ (१९४४) और ‘धाराधन’ (१९४८) आलोच्य दोनों भाषाओं में अन्यतम हैं।

## ‘धरा गुर्जरी’

यह विलक्षण कृति किसी खास नाट्य-प्रकार या शैली रूप पर आधारित नहीं है। इसमें विभिन्न कथा-तत्वों को एक विचारसूत्र से जोड़ा गया है। इसका मूलवर्ती विचार है, रंगमंच का पुनरोद्धार और नये रंगमंच का निर्माण। यही विचार इस विशृङ्खलित-सी नाट्य कृति के विखरे चित्रों को समवेत करता है। इसका नायक श्रीमन् गुर्जर है, जो रंगमंच के उद्धार के निमित्त सर्वस्व समर्पण करता है। उसकी प्रेरणासूत्र धरा है, जिसके सहयोग से ‘धुगल खोर’ और ‘रूपमति बाज बहादुर’ नामक अन्तर्नाटक खेले जाते हैं। इस कला साधना में कलाकारों की अग्रणीत कष्ट सहन पड़ते हैं। लेखक यह निर्देश करना चाहता है कि कलाकारों की अनन्य साधना तथा अचल निष्ठा के अभाव में कला का विकास सम्भव नहीं है। इसी के साथ लेखक ने अनोखे रंगमंचीय साधनों की आवश्यकता पर जोर दिया है। इस प्रकार यह कृति ‘रंगमंच’ की विभिन्न समस्याएँ प्रस्तुत करती है और अभिनय नाट्य प्रयोग के आदर्श का सूत्रपात करती है। इस कृति का अभिप्राय करना बहुत कठिन है। इसमें कुछ ही दृश्य खेले जा सकते हैं। गुजराती के इस विशिष्ट नाटक का साहित्यिक मूल्य कम नहीं है।

## ‘आराधना’ (१९४८)

चन्द्रवदन मेहता का यह नाटक कला साधना की श्रेष्ठता प्रतिपादित करता है। एक कला भवन में कलादेवी, कवि, शिल्पी, दार्शनिक, चित्रकार इत्यादि एकत्रित होकर कला पर वाद-विवाद करते हैं। तरंग नामक एक अन्य पात्र कल्पना विभोर तथा निष्कपट है। उसकी सहृदयता एवं निर्दयता को सभी विक्षिप्तता मानते हैं। परन्तु सरस्वती उसे सच्चा कलाभक्त मानती है और उसे ही सप्त सख्ताओं द्वारा मुकट पहनाया जाता है। अन्त में वह कला की बलिवेदी पर जीवनाहुति दे देता है। नाटक का प्रयोजन कला की उत्कृष्टता सिद्ध करना है और यह भी प्रस्थापित करना है कि कला साधना जीवन साधना है। उसके लिए सर्वस्व का समर्पण करना पहली शर्त है।

## प्रतीकवादी नाटक

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में कुछ नाटक ऐसे हैं, जिनमें अमूर्त भावों को या तो किसी कथा वस्तु का आधार लेकर प्रगट किया गया है या उनका मानवीकृत रूप प्रस्तुत किया गया है। ऐसे नाटकों में प्रतीकवादी शैली का आधार लिया गया है। संस्कृत में इस परम्परा का सर्वप्रथम नाटक ‘प्रबोध चन्द्रोदय’ है। अंग्रेजी में तो इस ढंग की अनेक कृतियाँ लिखी गई हैं। मेटर्लिक, स्ट्रिन्डबर्ग, हाप्सबर्ग आदि के कई नाटक नाट्य-रूपको या प्रतीकवादी नाटकों के उत्तम उदाहरण हैं।

## हिन्दी प्रतीकवादी नाटक

### ‘कामना’ (१९२७)

प्रतीक शैली का हिन्दी में पहला नाटक ‘कामना’ है, जिसने रचयिता महाकवि जयशंकर प्रसाद है। इसमें विवेक, सतोप, विनोद, विलास, दुर्वृत्ति, दम्भ इत्यादि गुरु पात्र हैं और कामना, लालसा, लीला, वनलक्ष्मी इत्यादि स्त्री पात्र हैं। ये सब तारा की सत्तानें हैं। तारा की पुत्री कामना विलास के प्रति आकृष्ट होती है। विलास लालसा के प्रति आकर्षित है। वह स्वर्ण और मदिरा का प्रचार करता है। विवेक और सन्तोष विलास का विरोध करते हैं। दम्भ, दुर्वृत्ति इत्यादि उसे साथ देते हैं। इससे अनाचार बढ़ता है। अन्त में विवेक और सतोप की विजय होती है। कामना सतोप को वरण करती है। इस प्रकार प्रसाद ने इस सांस्कृतिक नाट्य-रूपक में सत्-व्यसत् वृत्तियों का समर्थ प्रस्तुत कर यह आदर्श प्रस्थापित किया है कि जीवन में सुख और शान्ति सभी आती है, जब मनुष्य सतोप को अपनाता है। इसमें मनोविकारों को प्रतीक रूप में ग्रहण किया गया है। नाटक का समस्त वातावरण प्रतीकवादी है। कामना और लालसा को छोड़कर अन्य पात्र व्यक्तित्वशून्य हैं। संवाद, भाषा-शैली इत्यादि विषयानुरूप सज्जन एवं प्रभावोत्पादक हैं।

### ‘ज्योत्स्ना’ (१९३४)

कविवर सुमित्रानन्द पंत ने प्रस्तुत नाटक में अपने बसा, जीवन, समाज और शासन सम्बन्धी मोलिन विचारों को नाट्यात्मक रूप दिया है। इसमें ज्योत्स्ना, इन्दु, सघ्या, ध्याया,

पवन, सुरभि, स्वप्न, कल्पना, उत्सू, भीगुर इत्यादि मानवीय रूप ग्रहण करते हैं। ससार में सर्वत्र भ्रष्टाति है। अतः इन्द्र अपना राज्य ज्योत्स्ना को सौंप देती है। वह पवन, सुरभि, स्वप्न, कल्पना इत्यादि के सहयोग से पृथ्वी पर प्रेम का राज्य स्थापित करती है। इस अत्यन्त क्षीण कथा को पतञ्जलि ने इस नाटक में पाँच अंकों में गुँथा है। अतः इसका अर्थानव विभूतिलिखित हो गया है और इसके चरित्र अविकसित रह गये हैं। नाट्य-संघर्ष और मशियना का इसमें अभाव है। इस कृति की सफलता इसके सुन्दर दृश्य विधान और भव्य भावना निरूपण में है। इसके गीत भी अत्यन्त मधुर एवं मोहन हैं।

### ‘छलना’ (१९३६)

भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने अपने इस प्रतीकवादी नाटक में नारी जीवन की चिरन्तन समस्या प्रस्तुत की है। इस कृति का हमारे यथार्थ जीवन से विशेष सम्बन्ध है। कल्पना, कामना और चम्पी इसके नारी-पात्र हैं और बलराज तथा विलास पुरुष पात्र हैं। इन सप्त पात्रों को प्रतीक रूप में अंकित कर मानव मन का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया गया है। कल्पना चंचल स्त्री-धर्म का प्रतिनिधित्व करती है। वह गम्भीर, समीचीन एवं दृढ़ बलराज की नहीं अपनाती। कल्पना के प्रति विलास आकृष्ट है, पर कल्पना उसमें पुरुषत्व का अभाव देखकर उससे दूर हो जाती है। दोनों में से किसी को न अपनाता कल्पना की छलना ही है। एक और नारी कामना है, जिसकी विलास के साथ विशेष मैत्री है। वह बलराज की अपनी और खींच नहीं सकती, क्योंकि उसमें चंचलता एवं कृत्रिमता है। तीसरी स्त्री चम्पी है, जो परंपरावादी नारी जीवन को प्रगट करती है। वह पति द्वारा परित्यक्ता है, किन्तु फिर भी वह शान्त एवं सन्तुष्ट है। उसकी आदर्शप्रियता तथा सच्चरित्रता उसे सुखी बनाए हुए है। इस कृति में प्रतीक पात्रों की सहायता से यथार्थ जीवन का संघर्ष और आदर्श स्वाभाविक रूप से उभर आया है। इसके पात्र अपनी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रखते। वे वर्ग विशेष के प्रतीक बनकर प्रत्यक्ष हुए हैं। इसमें अभिनेयता का अभाव नहीं है। इसकी भाषा व्यञ्जनापूर्ण है। परन्तु इसकी प्रतीक योजना बड़ी स्थूल है।

### ‘नवरस’

सेठ गोविन्ददास के इस नाटक में साहित्य के नवो रसों को पात्र रूप में उपस्थित किया गया है। इसका नायक बीरसिंह बीररस का प्रतीक है। नायिका प्रेमलता शृंगार रस का प्रतीकात्मक रूप प्रगट करती है। इसी प्रकार अन्य सभी पात्रों का विविध रसों के भावों और गुणों के आधार पर नामाभिधान हुआ है। पात्रों के वस्त्राभूषण भी रसों के भावों के अनुसार हैं। उनका पारस्परिक सम्बन्ध, व्यवहार, कार्य कलाप इत्यादि सब कुछ रसशास्त्र के नियमों का निर्वाह करता है। इस नाटक का मूल हेतु हिंसा और युद्ध की समस्या का समाधान प्रस्तुत करना है। इस विषय में सेठजी न गांधीवादी विचारधारा का समर्थन करते हुए यह निर्देश किया है कि शान्ति स्थापना का एकमात्र उपाय अहिंसा है। नाटक में शान्ता के पात्र द्वारा गांधीजी के अहिंसा सिद्धान्त का प्रचार किया गया है। इस दृष्टि से यह नाटक कमजोर माना जायगा।

## गुजराती प्रतीकवादी नाटक

### 'वडलो'

गुजराती में प्रतीकवादी नाट्य परम्परा का प्रारम्भ कृष्णलाल श्रीधराणी के 'वडलो' नाटक से होता है। इसकी रचना नासिक जेल में सन् १९३१ में हुई। इस सुन्दर 'काव्य नाटक' में एक ओर दीर्घ एकाकी के सक्षण-विद्यमान हैं और दूसरी ओर 'लोक-भवाई' की पद्य परम्परा भी दृष्टिगत होती है। यह कुमार-कुमारिकाओं के द्वारा अत्यन्त सफलता पूर्वक खेला जा चुका है। इस कृति में मुर्गा, कोयल, तोता, मैना, कौमा, मोर, हम इत्यादि विभिन्न पक्षी पात्र रूप में प्रवर्तित हुए हैं। उसी के साथ किरण, तारे, चन्द्र, बादल, समीर भ्रमावात आदि का मानवीकरण हुआ है और भरने, फूल इत्यादि आर्तें करते हुए दिखाये गये हैं। तदन्तर ग्वाला, ग्वालिन और छोटे बच्चे मनुष्य सृष्टि का प्रतिनिधित्व करते हैं। लेखक ने इस वैविध्यपूर्ण पात्र सृष्टि के द्वारा समस्त सचराचर जगत् के सामूहिक जीवन की तुलना संभवतः एक विशाल परिवार से की है। घरगढ़ इसका संरक्षण और मंढन करता है, जो गितामह तुल्य है। उसी के नीचे उगी हुई भिड़ी उसकी महानता की ईर्ष्या करती है। अन्य सारी नितर्ग-मृष्टि उसे स्नेह-सम्मान और सेवा प्रदान करती है। दुर्भाग्य से एक बार जोरों से भ्रमावात आता है। वह घरगढ़ को जड़ से उखाड़कर फेंक देता है। घरगढ़ के ढलने पर भिड़ी हँसती है और अन्य सभी रोते हैं। वृत्तांतिक की विह्वल वाणी के साथ इस कृति का शोक में पर्यवसान होता है। मानव की उदारता, परोपकारिता, स्नेह, सौहार्द एवं ईर्ष्या आदि मनोवृत्तियों का इस कृति में विविध पात्रों के द्वारा उद्घाटन हुआ है। इसके वाच्यार्थ से जितनी आनन्दोपलब्धि होती है, उतनी ही इसकी रहस्यात्मकता से भी होती है। इसकी कल्पना में नवीनता एवं मौलिकता है और शैली में अल्पता एवं गंभीरता है। समग्र कृति एक सुष्ठु नवीन प्रयोग है।

### 'बीजली' (१९४६)

श्रीधराणी की इस प्रतीकात्मक कृति में बिजली, मेघ इत्यादि की सहायता से कवि और उसके कृतित्व पर प्रकाश डाला गया है। सागर के उस पार जाने वाली स्त्री के साथ पुरुष हो जाता है। स्त्री उसे बना करती है पर पुरुष हठी है। आराधना और उपासना के सूक्ष्म-भेद को न समझने वाला पुरुष अन्त में बिजली के प्रकाश से चौंधिया जाता है। बिजली आती है, उसे चूमती है और सागर में डूबी देती है। इस कृति में कवि की सर्जनात्मक प्रतिभा को बिजली के रूप में प्रस्तुत किया है। वातावरण, सवाद, भाषा-शैली और पात्र सृष्टि - विषयानुरूप कलापूर्ण एवं प्रभावपूर्ण हैं।

### 'पृथ्वीनां आंसु' (१९४२)

प्रस्तुत कृति दुर्गेश शुक्ल का द्विअंकी गीतिकाव्य है। इसमें कृतिकार ने पृथ्वी और मेघ को मानव रूप में वार्तालाप और व्यवहार करते हुए चित्रित किया है। पृथ्वी मेघ की आवृत्तापूर्वक प्रतीक्षा करती है। मेघ का आगमन होता है। वह अनिवृष्टि करता है। फलतः सर्वत्र जल हो जल हो जाता है। इससे संक्षुब्ध एवं संवस्त पृथ्वी मेघ में प्रस्थान

की प्रार्थना करती है। तदनन्तर कुछ वर्षों मेंच का प्रामाण्य ही नहीं होता। अनावृष्टि से पृथ्वी पुनः दुःखी होती है। अतिवृष्टि और अनावृष्टि दोनों में पृथ्वी के आसूँ टल पड़ते हैं। अन्त में पृथ्वी की यही प्रार्थना है कि जीवन को प्रसन्न एवं समृद्ध बनाये रखने के लिए मैं अनि-  
 वाद का त्याग करे। इस प्रतीकारत्मक रूपक द्वारा लेखक ने मानव के रहस्यों का उद्घाटन किया है और निष्कर्ष रूप में यह भाव प्रकट किया है कि 'अति सर्वत्र यजंयेत्' इसमें वाक्या-  
 र्थकता एवं प्रतीकार्थकता का समुचित निर्वाह हुआ है। भाषा एवं शैली संगीतारम्य है। इस भावप्रधान नाटिका में चरित्रांकन की उपेक्षा की गई है। पात्र व्यक्तित्व धूम्य हैं। रंगमंच एवं रेडियो के लिए यह नाटक उपयुक्त है।

### 'विश्वकोनु' (१९५६)

दुर्गेश शुक्ल ने इस मूल्य नाटिका में एक छादवत प्रश्न उठाया है। यह विश्व किसका है ? प्रश्न का उद्भव-स्थान बालक का मन है। वह इन्द्र के दरबार में जाता है और प्रश्न करता है - "विश्व किसका ?" कोई उत्तर नहीं देता। तब घास, पतंगे, फूल, खरगोश, बिरण, झरने आदि एक-एक कर बालक के समीप पहुँचते हैं और अत्यन्त सरसता एवं स्वाभाविकता से उसके प्रश्न का एक ही उत्तर देते हैं कि "यह विश्व उसीका है, जो इससे प्रेम करता है।" इस कृति में लेखक ने सृष्टि में प्रेम की सात्विकता एवं सर्वोत्कृष्टता प्रमाणित करने के लिए फूल, पतंगे, झरने, घास इत्यादि सभी पार्श्वों को मानवीय रूप प्रदान किया है। वे प्रेम के प्रतीक बनकर अवतरित हुए हैं। यह कृति अत्यन्त सफलतापूर्वक अभिनीत हो सकती है। इसकी प्रतीक योजना परिपुष्ट नहीं है। पार्श्वों का बाल-व्यवहार कृति की गभीरता को कम कर देता है। वही-वही नाट्यादर्श के प्रकाशन ने प्रचारार्थक रूप ले लिया है। इस दृष्टि से यह रचना सामान्य मानी जायगी।

इसके अनन्तर दुर्गेश शुक्ल के 'सुवर्ण घटनी रक्षक', 'जयन्ति दत्तात्रेय के 'स्वर्ण कप' इत्यादि एकांकियों में भी प्रतीकवादी शैली का दर्शन होता है।



## दसवाँ अध्याय

### एकांकी

प्राधुनिक युग एकांकी का है। बहुश्रुती नाटको की अपेक्षा एकांकी नाटक आज अत्यधिक लोकप्रिय एवं लेखकप्रिय हो रहे हैं। इन दिनों ससार की समस्त भाषाओं में एकांकी नाटको का प्रणयन अपेक्षाकृत प्रभूत रूप में हो रहा है। इस लोकप्रिय नाट्य प्रकार का प्राधुनिक रूप परंपरागत नहीं है। प्राचीन एक श्रुती नाटक और मर्दाचीन 'एकांकी' के शिल्प, शैली और उद्देश्य में तात्त्विक अंतर है। यह निर्विवाद सत्य है कि यूरोप के यूनानी नाटको और भारत के कतिपय संस्कृत रूपको एवं उपरूपको में एकांकी बीज रूप में विद्यमान है। यूनानी नाटककार एस्कीलस, सोफोक्लिस, और यूरिपिडिड के दुःसान्तकियों में आज के एकांकी के कुछ तत्त्व दृष्टिगत होते हैं। संस्कृत के रूपको में व्यायोग, भ्रम, भाण, धीधी और प्रहसन एक श्रुती है। इसी प्रकार गोष्ठी, रासक, काव्य, उल्लास्य, नाट्य-रासक, प्रेक्षणक, श्रीगदित, विलासिका इत्यादि उपरूपको में भी एक भ्रम होता है। परंतु इन प्राचीन पश्चिमी और भारतीय नाटको को वर्तमान एकांकी का जन्मदाता मानना युक्तियुक्त नहीं। प्राधुनिक एकांकी में और इनमें पर्याप्त भिन्नता है। आज का एकांकी न यूनानी दुःसान्त की की मूलगत भावना अपनाता है और न संस्कृत रसतत्त्व को ही स्वीकार करता है। उसका अपना विशिष्ट रचनातंत्र और आत्मतत्त्व है, जो नितांत मौलिक एवं स्वतंत्र है।

### 'पाश्चात्य एकांकी'

पाश्चात्य एकांकी के उद्भव की कहानी बड़ी मनोरंजक है। प्राचीन यूनानी नाटको की प्रचलति के पश्चात् यूरोप में ईसाई पादरियों के द्वारा धर्मप्रचारार्थ 'मिस्टरी' (Mystery) और 'मिरैकल' (Miracle) नाटको का प्रचलन हुआ। इन्हीं के साथ उपदेश प्रधान 'मोरैलिटी' (Morality) नाटक भी अस्तित्व में आये। विशिष्ट प्रकार के ये सभी नाटक एक श्रुती ही थे। आरंभ में ये नाटक गिरजाघरों में खेले जाते थे। परंतु बाद में इनका सार्वजनिक स्थानों पर अभिनय होने लगा। इन्होंने परवर्ती सभी नाट्य-प्रकारों के लिए पूर्ण पीठिका प्रस्तुत की। शेक्सपीयर के नाटको में उपलब्ध 'अंतर्नाटक' (Interludes) इन्हीं के परिवर्तित रूप हैं। इंग्लैंड के प्रेक्षागृहों में मुख्य नाटक के अभिनयारंभ के बहुत पहले पहुँचने वाले प्रेक्षकों के मनोरंजनार्थ ३०-४० मिनट के छोटे-छोटे स्वतंत्र प्रहसन खेले जाते थे, जिन्हें 'करटेन रैजर्स' (Curtain Raisers) कहते थे। सभी श्रुती मुख्य-नाटक के अंत में भी इसी प्रकार के 'आफ्टर पीसेज' (After Pieces) अभिनोत होते थे। कालांतर में, इनकी द्वितीय लोकप्रियता बढ़ी कि ये मुख्यनाटक का ही स्थान ग्रहण करने लगे और इनकी स्वतंत्र विलासिता स्थापित हो गई। ये ही पश्चिमी प्राधुनिक एकांकी के जनक हैं। प्रारंभिक एकांकी का रूप अत्यंत अव्यवस्थित और अस्पष्ट था। परंतु क्रमशः विवक्षित होते-होते

महायुद्ध के अनंतर तो वह अत्यन्त नम्र और समुन्नत साहित्य-प्रकार बन गया। आज पश्चिमी एकाकी एकाकी कला का सर्वोच्च आदर्श उपस्थित करता है। ~ ~

### ‘एकाकी का स्वरूप’

एकाकी के रचना-विधान के बारे में कोई मुनिश्चित शास्त्रीय सिद्धान्त नहीं है, क्योंकि एकाकी ने तो गत अर्द्धशताब्दी के पूर्व ही जन्म लिया है। उसके सर्वमान्य मानदण्ड अभी निश्चित होने शेष है। फिर भी सामान्य रूप से यह मर्म स्वीकृत सिद्धान्त है कि एकाकी एक दृश्य का नाट्य-प्रकार है और उसमें घटना आह्वय और कथा विस्तार का प्रभाव रहता है। एकाकी अपने परिमित क्षेत्र में प्रभावोत्पादन शैली तथा सुगठित मन्त्राद्वारा सघर्षात्मक परिस्थिति का सर्जन कर रचनाकार के आदर्श को इस प्रकार अभिव्यजित करता है कि पाठक या दर्शक उससे अभिभूत हो जाता है। इसमें जीवन की किसी एक महत्त्वपूर्ण घटना या प्रसंग अथवा समस्या का चित्रण रहता है। समूचे जीवन को चित्रित करना बहुभूत नाटक का कार्य है। “एकाकी में विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भाँति खिल-कर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें गता के समान फैलने की उच्छ्रूलकता नहीं।” समय और स्थान के अपने सीमित दायरे में एकाकी अत्यन्त उच्चस्तरीय नाटकीय कौशल द्वारा चरम लक्ष्य को अभिव्यजित करता है। इसमें अनावश्यक पात्र, अप्रधान घटना और असंगत वार्तालाप का तनिक भी अवकाश नहीं रहता। ध्येय की एकाग्रता और प्रभाव की एकाकी के अपरिहार्य अंग हैं। विश्रुतलता तथा विस्तार से उनके सविधान सौष्ठव का ह्रास हो जाता है। “उच्च बोधि की अविधि और मितव्ययता एकाकी का प्रमुख लक्षण है।” एकाकीकार किसी एक घटना या समस्या को नाटकीय लाघव से संपूर्ण एकाग्रता तथा क्षिप्रता के साथ चरम सीमा तक पहुँचा देता है और तत्पश्चात् अत्यन्त प्रभावोत्पादन एवं साकेतिक ढंग से एकाकी का पर्यवसान होता है। इसके वस्तु विन्यास में कौतूहल तत्त्व का समावेश और चरित्राकन में सूक्ष्म मनोविश्लेषण का निर्वाह आवश्यक माना गया है। एकाकी का पात्र जीवन की वास्तविकता का प्रतिनिधित्व करते हैं। उत्तम एकाकीकार अनावश्यक पात्रों की भीड़ नहीं करता। एक प्रसंग और सीमित पात्रों की सहायता से उच्च बोधि के एकाकी की सृष्टि सिद्धहस्त लेखन के लिए ही संभव है। आज के एकाकी पात्रों के अंतर्लोक के आरोह अवरोहों की प्रगट करते हैं।

नाटक सवाद की कला है। एकाकी भी सवादप्रिय है। सार्थक सवाद विधान एकाकी कला का उत्कर्ष करता है। असंगत बातों का एकाकी में कोई स्थान नहीं है। सवादों में स्वाभाविकता, सजीवता तथा सक्षिप्तता का होना अत्यावश्यक है। “एकाकी में एक-एक शब्द की गणना होनी है, क्योंकि उसमें थोड़े शब्दों द्वारा अधिक से अधिक प्रभाव उत्पन्न करना होता है।” उत्कृष्ट एकाकी की भाषा-शैली व्यञ्जनापूर्ण एवं कलायुक्त होती

१. डॉ० रामकुमार बसा—‘शिवाजी नाटक’—भूमिका, पृ० ६।

२. ‘One act play is characterised by superior unity and economy’—Percival wilde ‘The craftsmanship of one act play’s P 17

३. “You have a small number of words with which to accomplish a large effect, therefore every word must count” —Richard walter Eaton—The Construction of one act play’ P 30

है। सधर्ममय बानावरण की सृष्टि एकाकी में गतिशीलता पैदा करती है। सफल एकाकी का अंत सदैव अत्यंत मार्मिक एवम् चमत्कारपूर्ण होता है, जो अपनी अमिट छाप पाठक या दर्शक के चित्त पर चिरकाल के लिए छोड़ जाता है। वस्तुतः एकाकी नाटक कष्ट-साध्य साहित्य विधा है।

### ‘हिन्दी एकाकी’

हिन्दी एकाकी के प्रारम्भ के विषय में बड़ा मतभेद है। अधिकांश विद्वान् उसका प्रारम्भ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से मानते हैं।<sup>१</sup> इन विद्वानों की दृष्टि सस्मृत परंपरानुवर्ती एक अकीय रूपों पर केन्द्रित है। भारतेन्दु युग में यथार्थतः सर्वप्रथम हिन्दी एकाकी उपलब्ध होते हैं। भारतेन्दु ने स्वयं ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ (१८७३), ‘प्रेमयोगिनी’ (१८७५), ‘विपश्य विपमोपयम्’ (१८७६), ‘भारत दुर्दशा’ (१८८८), ‘अघेर नगरी’ (१८८९) इत्यादि एकाकी रचे। उनके समकालीन बालकृष्ण भट्ट, राधाचरण गोस्वामी, प्रतापनारायण मिश्र, लाला श्रीनिवासदास, किशोरीलाल गोस्वामी, इत्यादि ने भी एकाकी नाटकों का प्रणयन किया। इस काल के ये सभी एकाकी सस्मृत रूपों और उपरूपों की शैली का सर्वांश रूपेण निर्वाह करते हैं।

इसके बाद डॉ० दशरथ ओझा ने “हिन्दी एकाकी की प्रथम अवस्था तेहरवीं शती के जैनलघु रास में पाई है।”<sup>२</sup> ये रास शैली के एकाकी भी प्राचीन भारतीय परंपरा का ही निर्वाह करते हैं। अतः एकाकी की भारतीय उत्पत्ति के विषय में उपर्युक्त प्रथम वर्ग के विद्वानों की और डॉ० ओझा की मान्यता में कोई विशेष विचार-भेद नहीं है। इन सब विद्वानों के साथ हम भी दृढतापूर्वक यह मानते हैं कि हिन्दी की “एकाकी नाट्य-शैली यूरोप से गोद ली हुई नहीं, प्रत्युत अपने ही देश में उत्पन्न हुई है।”<sup>३</sup> परन्तु हिन्दी के जो विद्वान जयशंकर प्रसाद के ‘एक घूट’ (१९२६) को हिन्दी का प्रथम एकाकी मानते हैं,<sup>४</sup> उनकी दृष्टि अधुनिक हिन्दी एकाकी के उस शिल्प स्वरूप पर केन्द्रित है, जो वस्तुतः पाश्चात्य नाट्यानुवर्ती है। यही उस एक अकीय नाटक का सही स्वरूप है, जिसे हम आज एकाकी (one-act play) कहते हैं। इस दृष्टि से ‘एक घूट’ स पू्व हिन्दी का कोई ऐसा एकाकी उपलब्ध नहीं होता, जिसमें पाश्चात्य एकाकी के सत्य सन्निविष्ट हो। अतः प्रसाद के इस एकाकी को प्रथम स्थान देना युक्तियुक्त ही है। ‘एक घूट’ के बाद पाश्चात्य शैली के एकाकी लेखन की परंपरा बहुत तेजी से आगे बढ़ी और देखते ही देखते हिन्दी में कई प्रभावशाली एकाकीकार प्रकाश में आये।

१. (अ) डॉ० मोलानाथ गुप्त, ‘हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास’ पृ० २०३।

(आ) डॉ० मोलानाथ, ‘मिठ गोविंददास अभिनदन ग्रंथ’—पृ० ३७८।

(इ) डॉ० सत्येन्द्र, ‘हिन्दी एकाकी’—पृ० ११।

(ई) डॉ० रामचरण मटेन्द्र, ‘हिन्दी एकाकी उद्भव और विकास’ प्र० भा०, १९४८, पृ० ५३।

२. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० ४५८।

३. डॉ० दशरथ ओझा—‘हिन्दी नाटक उद्भव और विकास’, पृ० ४४८।

४. (अ) डॉ० नगेन्द्र—‘आधुनिक हिन्दी नाटक’, पृ० २३२।

(आ) डॉ० बच्चन सिंह—‘हिन्दी नाटक’, पृ० २०६।

(इ) डॉ० पांडुरंगराव—‘आधुनिक हिन्दी रूपक’, पृ० २१६।

## ‘प्रसाद का एक घूट’ (१९२६)

एक घूट प्रसाद का अन्त्यापदेशिक (Allegorical) एकाकी है।<sup>१</sup> इसमें एव मन और एक दृश्य है। इसकी समस्या विवाह और प्रेम है। आनन्द, कुज, मुकुल, रसाल धनलता, चटुल, झाड़ू वाला आदि इसके पात्र हैं। इन सभी पात्रों का प्रसाद ने मानवीय भावों तथा विचारों के प्रतीकों के रूप में प्रयोग किया है। इस कृति द्वारा लेखक ने आधुनिक दम्पत्य जीवन की विसंवादिता और अनियंत्रितता पर अपने विचार प्रकट किये हैं और अन्त में सवादी एवं आनन्दश्रित गार्हस्थ्य जीवन की महिमा गार्ई है। “इस कृति में पद्धति नाटकीय रहने पर भी यह सवादात्मक निष्पत्ति सा ज्ञात होता है”<sup>२</sup> इसमें न चरित्रावन समीचीन है और न घटना-प्रवाह वेगवान है। संस्कृत परंपराानुसार इसमें विदूषक जनार्तिक पूर्व-रंग, सवाद आदि हैं और उसी के साथ पाश्चात्य एकाकी के ढंग की चरमसीमा, सघर्ष सृष्टि, रचना-विधि इत्यादि हैं।<sup>३</sup> कुल मिलाकर यह कहा जा सकता है कि एकाकी की टेक्नीक का ‘एक घूट’ में पूरा निर्वाह है।<sup>४</sup>

## रामकुमार वर्मा (१९२६)

१९२६ के अनन्तर हिन्दी एकाकियों का अभूतपूर्व विकास हुआ। इसी समय हमें संपूर्ण पाश्चात्य शैली के एकाकी उपलब्ध होते हैं। इसके पुरस्कर्ता रामकुमार वर्मा हैं। उन्होंने सर्वप्रथम पाश्चात्य एकाकी कला का अपनी कृतियों में बहुत ही सफलतापूर्वक समावेश किया। इस दृष्टि से वे आधुनिक हिन्दी एकाकी के पथ प्रदर्शक हैं।<sup>५</sup> प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त का यह कहना कि हिन्दी एकाकी नाटक को वर्माजी ने “कोई नया पथ नहीं सुझाया, या टेक्नीक इत्यादि में वर्मा जी ने कुछ नया अन्वेषण नहीं किया”<sup>६</sup> युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। १९२६ के अनन्तर रामकुमार वर्मा के अतिरिक्त अग्य कोई प्रतिभाशाली एकाकीकार नहीं हुआ, जिसने इस प्रकार की कृतियाँ रची हों। उन्हीं के एकाकियों में सबसे पहले हमें पाश्चात्य एकाकी की सभी विशेषताएँ उपलब्ध होती हैं। अतः वर्माजी की यह देन निर्विवाद रूपेण अत्यन्त महत्त्व रखती है।

वर्माजी का पहला एकाकी ‘बादल की मृत्यु’ है,<sup>७</sup> जो सन् १९३० में प्रकाशित हुआ

१. डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा—‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’, पृ० २०५।

२. डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा—‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’ पृ० २०५।

३. डॉ० नगेन्द्र : ‘आधुनिक हिन्दी नाटक’, पृ० १३२।

४. यह मन हिन्दी के कई विद्वानों ने प्रकट किया है—

(अ) श्री रामनाथ सुमन—भूमिका ‘चार मित्र’ पृ० ८।

(आ) डॉ० सत्येन्द्र—‘हिन्दी एकाकी’, पृ० ४६।

(इ) प्रो० अमरनाथ गुप्त—‘एकाकी नाटक’, पृ० ७३।

(ई) डॉ० रामचन्द्र महेन्द्र—‘हिन्दी एकाकी उद्भव और विकास’, पृ० १३५।

५. ‘हंस’ का ‘एकाकी नाटक विरोधाक अंक’, अक्टूबर १९३८ पृ० ७२३।

६. डॉ० श्रीपति शर्मा का कथन है कि “उनका (डॉ० रामकुमार वर्मा का) प्रमुख एकाकी बादल की मृत्यु १९३० में लिखा गया, जो निश्चित रूप से भेरी राख में हिन्दी का प्रथम एकाकी है।”<sup>८</sup>—हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव पृ० २६५।

पर अंग्रेजी का प्रभाव स्पष्ट है। शॉ की व्यंग्य-वक्रोक्तियों ने उन्हें विशेष रूप से प्रभावित किया है—उनकी कथावस्तु, पंखी और विचारधारा पर भी शॉ का बहुत कुछ प्रभाव है।<sup>१</sup> इस विदेशी प्रभाव की प्रतिशयता के कारण इनके नाटकों में भवास्तविकता पा गई है। इनके 'शैतान' एकांकी में शॉ के 'डेविड्स डिसाइपल्स' और 'श्यामा' में उन्हीं के 'केन्डिडा' का अनुकरण स्पष्ट है। इस अनुकरण प्रवृत्ति में इन्हें विशेष यश प्राप्त नहीं हुआ। १९३६ के पश्चात् इनकी छतियाँ मौलिक, प्रौढ़ तथा परिपक्व बनीं हैं। भुवनेश्वर जी का सबसे पहला एकांकी 'श्यामा' एक वैवाहिक विडम्बना' सन् १९३३ में सर्वप्रथम 'हंस' पत्रिका में प्रकाशित हुआ। तदन्तर 'मृग' (१९३६), 'स्ट्राइक' (१९३८), 'रोजनी और घास' (१९४१) 'मीकों की गाड़ी' (१९४०) इत्यादि अन्य एकांकी प्रगट हुए। इन एकांकियों की भविष्यतः समस्याएँ प्रेम एवं कामवासना से सम्बन्धित हैं। पात्र सुशिक्षित समाज से लिए गये हैं जो कुठाग्रस्त तथा विकृतिपुक्त हैं। भुवनेश्वर प्रसाद न पात्र तथा प्रसंग निरूपण में पूरी यथार्थता निर्भाई है। इनके पात्रों का आन्तरिक द्वन्द्व बड़ी ही कुशलता तथा सूक्ष्मता से अंकित हुआ है। यह इनकी एकांतिक विशेषता है। हिन्दू समाज के बहोर नियंत्रण, रूढ़ियों के क्रूर बन्धन तथा सामाजिक एवं पारिवारिक जीवन की अपरिवर्तनशील मान्यताएँ किस प्रकार व्यक्ति के जीवन को कुठिन और अव्यक्त कर देती हैं, इनके जीवित चित्र भुवनेश्वर प्रसाद के एकांकियों में उपलब्ध होते हैं। उसी के साथ उनमें यौन समस्या भी उभरकर सामने आती है। इसका जो समाधान प्रस्तुत किया जाता है, वह प्रतीतकर नहीं होता।

इनके एकांकियों में यश सीता चुभता हुआ व्यंग्य रहता है। उनकी पंखी और शिल्प पूरी तरह यथार्थवादी हैं। उनमें भुवनेश्वरजी की वैयक्तिक प्रतिभा का बहुत अच्छा परिचय मिलता है। 'वे सफल टेक्नीशियन हैं।'<sup>२</sup>

## सेठ गोविन्ददास

हिन्दी के उन नाटककारों में सेठ गोविन्ददास का नाम अग्रणी है, जिन्होंने बहुप्रकीर्ण नाटकों के साथ एकांकियों का भी सफलतापूर्वक प्रणयन किया है। सन् १९३६ से अब तक इनके लगभग सौ एकांकी प्रकाशित हो चुके हैं। 'सप्तरश्मि', 'पंचभूत', 'घटदल', 'एकादशी', 'स्पर्धा' इत्यादि इनके एकांकी संग्रह मुख्य हैं। सेठजी ने ऐतिहासिक एवं सामाजिक विषयों पर एकांकियों की रचना की है। इन पर गान्धीजी की विचारधारा का बहुत ही अधिक प्रभाव पड़ा है। इनकी छतियाँ अधिकतर रूप से कलात्मकता से विहीन केवल प्रचारार्थक हैं।

इनके ऐतिहासिक नाटकों में ऐतिहासिक प्रसंगों और पात्रों के साथ-साथ राष्ट्रीयता, नैतिकता और मानवता का स्वर भी मुखरित होता है। कहीं-कहीं उनमें समकालीन समस्याओं पर व्यंग्य किया गया है। सामाजिक नाटकों में नारी-जीवन, विवाह समस्या, प्रेम, दास्य-जीवन इत्यादि को नाट्यात्मक रूप प्रदान किया गया है। सर्वत्र इनका ध्यावहारिक आदर्शवाद प्रत्यक्ष है। इनके राजनैतिक एकांकियों में विभिन्न राजनैतिक पक्ष, चुनाव, मिनिस्ट्री, हड़ताल, नतागिरी आदि विषयों में प्राधान्य प्राप्त किया है।

१. 'आधुनिक हिन्दी नाटक' पृ० १३६।

२. 'आधुनिक हिन्दी एकांकी' डॉ० नगेन्द्र, पृ० १३६०।

“हिन्दी में मोनोड्रामा लिखने का सर्वप्रथम श्रेय सेठजी को है।” (डॉ० नगेन्द्र, आधुनिक हिन्दी नाटक पृष्ठ ६६)। स्ट्रैन्डबर्ग और मोनीस की शैली पर इन्होंने ‘प्रलय और मृष्टि’, ‘शाप और वर’, ‘सच्चा जीवन’ आदि सफल एकपात्री नाटक (मोनोड्रामा) लिखे हैं। इनके द्वारा पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का सुन्दर विवेचन हुआ है। इसके अलावा सेठजी ने अपनी कृतियों में ‘उपक्रम’ और ‘उपसंहार’ की नयी नाटक शैली का भी प्रयोग किया है। नवीन नाट्य शैलियों के प्रयोग-कर्ता की हैसियत से ये सदैव स्मरणीय रहेंगे।

## उदयशंकर भट्ट

संस्कृत साहित्य के प्रकाश पंडित और भारतीय संस्कृति के उपासक उदयशंकर भट्ट का पहला एकांकी ‘दुर्गा’ सन् १९३४ में ‘मरहती’ पत्रिका में प्रकाशित हुआ। तदन्तर इन्होंने कई एकांकी लिखी। इनके सात एकांकी संग्रहों में ‘अभिनय एकांकी’, ‘समस्या का घन्टा’, ‘धूमशिला’, ‘पर्दे के पीछे’ इत्यादि विशेष उल्लेखनीय हैं। भट्टजी के कथानकों में पर्याप्त वैविध्य एवं नाविक्य है। पौराणिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक इत्यादि सभी विषयों के एकांकियों का इन्होंने सज्जन कर अपनी व्यापक दृष्टि का परिचय दिया है। इसी के साथ प्रतीक रूपको, नीति-नाट्यो, भाव-नाट्यो, प्रहसनो इत्यादि का भी भट्टजी ने सज्जन किया है। इनके विषयों में विस्तार है और शैली में वैविध्य है। इनकी रचनाओं में जीवन की यथार्थता और स्वाभाविकता के दर्शन होते हैं। उसी के साथ उनमें आदर्श का भी पूर्णतः निर्वाह होता है। “भट्टजी प्राचीन संस्कारों का आदर्श लेकर नवीन यथार्थ के प्रति चिर जागृत रहते हैं। उनमें मानव के प्रति सहज निष्ठा, जीवन के प्रति सच्चा अनुराग और इस निष्ठा तथा अनुराग को मूर्त रूप देने की लगन है।”<sup>१</sup>

भट्टजी के कई नाटकों में सामाजिक ध्वन्य उभर आया है। ऐसी रचनाओं में वे समस्याओं के मर्म तक पहुँच कर व्यंग्य की सहायता से समाधान की ओर इंगित भी करते हैं। इस दृष्टि से भट्टजी सदैव रचनात्मक रहे हैं। ‘आतंककारी’ (१९५३) एकांकी में बीसवीं शताब्दी के सामूहिक राष्ट्रीय जागरण की भाँकी देने का प्रतीकात्मक प्रयत्न है।<sup>२</sup> भट्टजी रेडियो से दीर्घावधि तक चलन रहे हैं। इसी के फलस्वरूप ‘एकला बालो रे’, ‘अमर अर्चना’, ‘मेषदूत’ ‘वन महोत्सव’, ‘मदन दहन’ इत्यादि सुन्दर ध्वनि रूपको का सज्जन हुआ है। भट्टजी ने उत्तम भाव-नाट्यों की मृष्टि की है। ‘विश्वामित्र और दो भाव-नाट्य’ तथा ‘कालिदास’ उनका अत्यन्त प्रसिद्ध भाव-नाट्य है। हिन्दी में भाव-नाटकों के रचयिताओं में भट्टजी का स्थान सर्वोपरि है।

## उन्पेन्द्रनाथ अश्व

उन्पेन्द्रनाथ अश्व के एकांकियों के विषय-वस्तु का सम्बन्ध सामाजिक जीवा की यथार्थता से है। उन्होंने मध्यवर्ति वर्गों की कई छोटी-बड़ी समस्याओं को विविध पात्रों की सहायता से नाट्यात्मकता प्रदान की है। अश्व प्रारम्भ में उर्दू में लिखते थे। उन्होंने सन्

१ ‘पर्दे के पीछे’ भूमिका ०७।

२ ‘हिन्दी एकांकी चरम और विकास’—डॉ० रामचरण महेन्द्र, पृ० १६२।

१९३६ में सर्वप्रथम 'पापी', 'लक्ष्मी का स्वागत', 'अधिकार का रक्षक' इत्यादि एकाकी हिन्दी में लिखे। उनके बाद तो 'चरवाहे', 'देवताओं की छाया में', 'पर्दा उठानो पर्दा गिराओ', 'तूफान से पहले' आदि कई एकाकी मग्न प्रकाशित हुए। अक्ष यथार्थवादी एकाकीकार हैं। उनका ध्यान मध्यवर्ग के दकोसतों, बाह्याद्वारों, जीर्ण-क्षीण परंपराओं के प्रति विशेषतः आकर्षित हुआ है। उन्होंने इन सबका बड़ी ही कटाक्षपूर्ण एवं व्याप्यात्मक शैली में अपने एकाकियों में निरूपण किया है। ये जीवन और समाज की असंगतियों, कुरूपताओं, भ्रष्टाचारिकताओं और रूढ़ियों पर बड़ा ही करारा व्यंग्य करते हैं। 'लक्ष्मी का स्वागत', 'सूखी हालाँ', 'अधिकार का रक्षक' इत्यादि में अक्ष के उत्कृष्ट व्यंग्य एवं कटाक्ष के दर्शन होते हैं। 'पर्दा उठानो पर्दा गिराओ', 'जॉक', 'मस्तबाजा का स्वर्ग' इत्यादि प्रहसनों में हास-परिहास की नाटकीय शैली द्वारा जीवन के चितनीय पक्ष पर प्रकाश डाला है।

अक्ष के पात्र सामान्य जीवन का प्रतिनिधित्व करते हैं। उनमें कोई विशिष्टता या असामान्यता नहीं होती। वे अपनी सर्वनात्मक प्रतिभा द्वारा सामान्य पात्रों में विशेषता पैदा कर देते हैं। 'घड़ी', 'आदि मार्ग' इत्यादि एकाकियों में मनोविश्लेषणात्मक ढंग से पात्रों का चरित्राकन हुआ है। 'चरवाहे', 'चिसमन', 'बिडवी', 'चमत्कार', 'देवताओं की छाया में' इत्यादि एकाकियों में उन्होंने प्रतीकात्मक शैली का सफल और सुन्दर प्रयोग किया है। 'अधी गली' तो प्रतीक शैली का उत्तम नाटक है। इन नये एकाकियों द्वारा उन्होंने समाज जीवन के स्वाभाविक चित्र प्रस्तुत किये हैं, जो यथार्थतः उत्कृष्ट हैं। अक्ष को अभिनय का बड़ा व्यापक और प्रत्यक्ष अनुभव है। फलतः उनके सभी एकाकी बड़ी सफलता के साथ अभिनीत होते रहते हैं। रेडियो और सिनेमा से भी उनका अत्यन्त घनिष्ट सम्बन्ध रहा है। प्रत्येक उनके नाटकों में साहित्यिकता तथा अभिनेयता का अपूर्व सामंजस्य पाया जाता है।

### गणेश प्रसाद द्विवेदी

मुबनेश्वर प्रसाद की परम्परा के होते हुए भी गणेश प्रसाद द्विवेदी की सौन्दर्य चेतना विशेष जाग्रत है। अंग्रेजी साहित्य के गम्भीर अध्ययन के फलस्वरूप इनके एकाकियों में पाश्चात्य मनोविश्लेषणात्मक नाट्य-शैली का समुचित प्रयोग हुआ है। इनका प्रधान विषय सामाजिक जीवन है। उसी से संपृक्त प्रेमविवाह और कामवासना सम्बन्धी विविध समस्याएँ उभरे हुए रूप में हमारे सामने आती हैं। मानव मन की सुलझाना द्विवेदी जी की सहज शक्ति है। 'सुहाग बिन्दी', 'दूसरा उपाय ही क्या है', 'सर्वस्व समर्पण' इत्यादि एकाकियों में नारी-स्वभाव के रहस्यों का उद्घाटन किया गया है। 'बह फिर आई थी', 'पेरदे का अपर पार्श्व' और 'शर्माजी' में पुरुष के मन की गहराइयों को खोला गया है। इनके सभी एकाकी चरित्रप्रधान हैं। पात्रों के मन के सूक्ष्म विश्लेषण में द्विवेदी जी सभी को पीछे छोड़ देते हैं। 'कामरेड' प्रणय त्रिकोणाश्रित एकाकी है। द्विवेदी जी की लेखनी में पात्रों के मनोगत भावा और व्यवहारों का रसमय वर्णन करने का पूरा सामर्थ्य है। यदा-कदा ये सन्ततात्मक प्रयोग भी करते हैं, जिनके द्वारा शैलीगत सौन्दर्य में अभिवृद्धि होती है। द्विवेदी जी के चरित्राकन, वस्तु-विधान, शैली-शिल्प इत्यादि सब पर इन्सून का प्रभाव अत्यधिक पड़ा है, जिससे नाटकीय वातावरण कभी-कभी विदेशी नजर आता है, जो अभीचीन नहीं है। यह सब होते हुए भी द्विवेदी जी का हिन्दी एकाकी साहित्य में गणनापात्र स्थान है।

## जगदीशचन्द्र माथुर

हिन्दी एकांकी धारा को अत्यन्त कलात्मक एकांकियों द्वारा परिपुष्ट करनेवालों में जगदीशचन्द्र माथुर अग्रगण्य है। इन्होंने अपने एकांकियों में रंगमंचीय रचना विधान एवं साहित्यिक शैली-स्वरूप का भद्भुत संयोग किया है। इनका सर्वप्रथम एकांकी 'मेरी बाँसुरी' सन् १९३६ में प्रगट हुआ। लेखक ने स्वयं इस एकांकी के विषय में लिखा है कि 'मेरी बाँसुरी' आधुनिकतम भाषा-शैली के प्रयोगों से परिपूर्ण है। इसमें कालेज के उच्चशिक्षा प्राप्त विद्यार्थियों का व्याख्यात्मक चित्र है।<sup>१</sup> पर यह प्रयोगिता एवं व्याख्यात्मकता माथुर जी के अन्य एकांकियों में भी दृष्टिगत होती है। 'भोर का तारा', 'कलिंग विजय', 'रीढ़ की हड्डी', 'मनड़ी का जाना', 'खण्डहर', 'ओ मेरे सपने' आदि इनके प्रसिद्ध एकांकी हैं, जिनमें उच्चवर्गीय लोगों की सामाजिक समस्याएँ समाविष्ट हैं। ये एकांकी हमारे दली समाज के खोललेपन का पर्दा फाश करते हैं। माथुरजी के प्रारम्भिक नाटकों में गम्भीर वातावरण है। 'ओ मेरे सपने' सप्रह के सभी नाटक प्रहसनात्मक है। इनके नाटकों में बड़ी दक्षता से वास्तविक जीवन प्रतिबिम्बित हुआ है। इनकी कृतियों में उच्चस्तरीय संगठन सौष्ठव होता है और व्यक्तित्व-सम्पन्न पात्र-सृष्टि होती है। अभिनेयता के उच्च गुणों से वे विभूषित होते ही हैं। माथुर जी के 'कलिंग विजय' और 'भोर का तारा' एकांकियों का वातावरण सांस्कृतिक है और पृष्ठभूमि ऐतिहासिक है। इन कृतियों में इनका जीवन-दर्शन एवं आदर्श चितन अत्यन्त कलात्मक ढंग से साकार हुआ है।

माथुर जी के नाटकों के संवाद पात्रानुरूप सरल, स्वाभाविक तथा प्रभावोत्पादक हैं। शैली बड़ी चमत्कारपूर्ण तथा गतिशील है। ये अपने नाटकों में रंग-संकेत बहुत विस्तृत रूप में देते हैं, ताकि अभिनयकार सरलता से उन्हें खेल सकें। वस्तुतः माथुर जी बड़े सुलझे हुए नाटककार हैं।

## विष्णु प्रभाकर

नये एकांकीकारों में विष्णु प्रभाकर बड़े लोकप्रिय हैं। अब तक इनके कई एकांकी प्रकाशित हो चुके हैं। 'प्रकाश और परछाई', 'मैं दोषी हूँ', 'इन्सान' इत्यादि इनके प्रसिद्ध एकांकी हैं। इनकी कृतियाँ न केवल समाज-जीवन पर आधारित हैं। पात्रों के मनोविरलक्षण में प्रभाकर जी बहुत ही दक्ष हैं। इस विषय में उन्होंने स्वयं लिखा है कि "सबसे अधिक बलि मुझे मनोवैज्ञानिक नाटक लिखने में है। सामाजिक, धर्म या राजनैतिक कैसा भी कथानक हो, मैं उसका ताता-बाना मनोवैज्ञानिक अध्ययन पर ही बुनता हूँ। मेरे लिए मनोवैज्ञानिक अध्ययन का अर्थ है कि मनुष्य जो कुछ दिखाई देता है केवल वही नहीं है, उसके प्रतिरिक्त वह और कुछ भी है, बल्कि वह 'और कुछ भी' ही अधिक है। आदर्श और यथार्थ का समन्वय मुझे प्रिय है। मानवता मेरा लक्ष्य है।"<sup>२</sup> प्रभाकर जी ने अपने ये विचार अपनी रचनाओं में अक्षरशः चरितार्थ किये हैं।

विष्णुप्रभाकर के एकांकियों में राष्ट्रीयता एवं देश-प्रेम की भावना स्पष्टतः मुखरित

१ 'ओ मेरे सपने'—भूमिका, पृ० २।

२ 'साक्षि सन्देश' में लेखक "मैं नाटक कैसे लिखता हूँ"—लेखक—श्री विष्णुप्रभाकर दिसम्बर १९५५ का अंक पृ० २६१।



हुई है। समकालीन राजनैतिक समस्याओं को इन्होंने नाटकीय रूप प्रदान किया है। इनके विषय में डॉ० सत्येन्द्र ने लिखा है कि "इस एकाकीकार में न तो भावुकता या अतिरेक मिलेगा और न बोद्धि कड़वाहट, न व्यक्तिवादी ग्रहमन्यता—प्रधानिक व्यवस्थाएँ मानव के रूप की प्रतिष्ठा के लिए व्यर्थ इस लेखक ने एकाकी की कला को निरद्विग्न मुद्रा से अभिमण्डित कर दिया है।"<sup>१</sup>

### लक्ष्मीनारायणलाल

नये उदयमान एकाकीकारों में लक्ष्मीनारायणलाल का नाम मूर्द्धन्य है। एकाकी के क्षेत्र में इन्होंने वस्तु और शिल्प की दृष्टि से अत्यन्त उत्तम प्रयोग किये हैं। इनके एकाकियों में नागरिक समस्याओं के साथ-साथ ग्रामीण जीवन की जटिलताओं का भी निरूपण है। लक्ष्मीनारायणलाल जीवन की विवृतियों और असमयियों को गहकान कर अपनी गहरी पंठ और अन्तर्दृष्टि से उन्हें प्रतीक रूप में प्रस्तुत करते हैं। 'पर्वत के पीछे' और 'ताजमहल में आँसू' में इनकी सर्जनात्मक शक्ति का सम्यक् परिचय प्राप्त होता है। इनका प्रेरणा स्रोत ग्रामीण सस्वार और वातावरण है। वहाँ के जीवन का मूल्यता हुआ सा अग्रस्त विवृत रूप इन्हें विशेष आकृष्ट करता है। 'मडवे का मोर' एकाकी इनकी उत्कृष्टतम कृति है। 'पर्वत के पीछे', 'मुग़ल होगी', 'नई इमारत' इत्यादि रचनाओं में विविध सामाजिक समस्याएँ सम्पूर्ण मयार्थता के साथ उभर आई हैं। इनमें तीक्ष्ण व्यंग्य और पैना कटाक्ष मिलता है। उनकी भाषा-शैली और संवाद रचना अत्यन्त प्रभावोत्पादक तथा हृदयगम है। रसमय पर इनके नाटकों को पर्याप्त सफलता मिली है। ये स्वयं हिन्दी रसमय के निर्माण में निष्ठापूर्वक सक्रिय कार्य कर रहे हैं।

### विनोद रस्तोगी

नवीन एकाकीकारों में विनोद रस्तोगी का स्थान महत्त्वपूर्ण है। इन्होंने सामाजिक एवं ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं। 'पुरुष का पाप' एकाकी संग्रह में ऐतिहासिक घटनाओं पर सामाजिक समस्याओं को उभारा गया है। इनमें नारी के प्रति पुरुष के पार्श्विक व्यवहारों की भर्त्सना की गई है। 'ये एकाकी नारी की मनोवृत्ति को उत्कर्ष की ओर ले जाने तथा पुरुष के हृदय में उसने प्रति समता जगाने एवं नारी के शौर्य, बलिदान और सद्गुणों की गौरव-गाथा गान के लिए लिखे गये हैं।"<sup>२</sup> इन कृतियों में पुरुष के अज्ञात मन का सूक्ष्म विश्लेषण भी है। 'आजादी के बाद' नवीन शैली-शिल्प का एक दृष्टीय नाटक है, जिसमें विस्मादितों की समस्या के साथ-साथ समसामयिक राजनैतिक एवं आर्थिक पहलुओं पर भी प्रकाश डाला गया है। 'अधेरा, पिसरान और पाँव' सफल एकाकी के उत्कृष्ट उदाहरण हैं, जो पुरस्कृत भी हो चुके हैं। इनके सभी एकाकी कई बार अच्छी तरह खेले जा चुके हैं। रस्तोगीजी से भविष्य में और भी उत्तम नाटकों की आशा है।

इनके उपरांत गिरिजाकुमार माथुर, भारत भूषण अग्रवाल, बिमला सूधर, सत्येन्द्र

१. 'हिन्दी एकाकी'—डॉ० सत्येन्द्र पृ० १८६।

२. श्री विश्वभरनाथ उपाध्याय - 'साहित्य संदेश', भा० १५, अ० १२, पृ० ५१३।

शरत्, धर्मवीर भारती, मार्कण्डेय, शिवसागर मिश्र, अनंतकुमार पापाण, ब्रजकिशोर नारायण इत्यादि नवीन लेखकों ने सामाजिक जीवन की विभिन्न समस्याओं पर अच्छे एकाकी रचे हैं, जिनमें सगठन सौष्ठव एवं कलागत सौन्दर्य का सफलतापूर्वक समन्वय हुआ है। पुराने लेखकों के नाट्यकारों में हरिकृष्ण प्रेमी, गोविन्दवल्लभ पंत, जेनेन्द्रकुमार, चतुरसेन शास्त्री, वृन्दावन लाल वर्मा, सद्गुरु शरण अवस्थी, लक्ष्मीनारायण मिश्र, चन्द्रगुप्त विद्यालकार इत्यादि न भी सुन्दर एकाकी लिखे हैं। इन सब लेखकों के द्वारा हिन्दी एकाकी साहित्य समृद्ध एवं परिपुष्ट हो रहा है। आज एकाकी नाटक का भविष्य यथायंत उज्ज्वल है।

## गुजराती एकाकी

गुजराती एकाकी की उत्पत्ति व विषयो में विद्वानों में किसी प्रकार का मतभेद नहीं है। गुजराती के सभी विद्वान इस विषय में एकमत हैं कि एकाकी साहित्य विद्या का प्रारम्भ मुख्यतः पश्चिमी एकाकी नाटक की प्रेरणा से ही हुआ है और उसकी भाषा आज चार दशक से अधिक नहीं है। उमका रचनातन्त्र पूरी तरह पश्चात्त्य एकाकी का अनुसरण करता है। यह सत्य है कि गुजराती की क्षेत्रीय विशिष्टताओं के कारण गुजराती एकाकी ने कल्पित विरोध लक्षणों को आत्मसात किया है, किन्तु इससे उसके सत्त्व एवं स्वत्व में अभिवृद्धि ही हुई है। आज गुजराती एकाकी भारत की अन्य भूमि भाषाओं के एकाकियों की पंक्ति में माननीय स्थान ग्रहण कर सकता है, इसमें तनिक भी संदेह नहीं है।

गुजराती में एकाकी नाटक के जन्मदाता बटुभाई उमरवाडिया हैं। उनका सर्वप्रथम एकाकी संग्रह "मत्स्यगंगा अने गांगेय अने बीजा नाटको" सन् १९२५ में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह का "लोम हर्षिणी" लघु नाटक एकाकी के समस्त सत्त्वों को अपनाए हुए है, जिसकी रचना सन् १९२२ में हुई। बटुभाई उमरवाडिया ने स्वयं उपर्युक्त संग्रह की प्रस्तावना में यह स्पष्ट किया है कि "इन नाटकों का स्वरूप अंग्रेजी 'वन-एक्ट प्ले' पर आधारित है।" अतः यह स्पष्ट है कि गुजराती एकाकी का प्रारम्भ सन् १९२२ में हुआ है।

### बटुभाई उमरवाडिया

गुजराती एकाकी के जनक बटुभाई उमरवाडिया इन्सन शैली के सर्वप्रथम सफल प्रयोगकर्ता हैं। उनकी दृष्टि गंभीर तथा सूक्ष्मदर्शी है। जीवन के व्यापक अनुभव तथा गहन चिंतन का परिचय उनकी रचनाओं में सर्वत्र सुलभ है। उन्होंने गुजराती लेखकों के सामने यह आदर्श उपस्थित किया कि एकाकी-सृष्टि गंभीर उत्तरदायित्वपूर्ण है। बटुभाई ने 'लोम हर्षिणी' (१९२२) के पश्चात् 'हसा' का प्रकाशन १९२३ में किया। तदन्तर १९२४ में 'अशक्य आदर्शों' तथा 'मत्स्यगंगा अने गांगेय' और १९२७ में अंतिम कृति 'शैवालिनो' प्रगट हुई। उनका नाट्य संग्रह 'मालादेवी अने बीजा नाटको' १९२७ में प्रकाशित हुआ।

१ (अ) श्री उमाशंकर जोशी 'शैली अने स्वरूप' पृ० ७६, १९६०।

(आ) श्री अनन्तराम रावल 'साहित्य विद्वान' पृ० १९६, १९५६।

(इ) श्री जयति दलाल 'जवनिका' 'नेपथ्य' पृ० १, १९४४।

(ई) श्री गुलाबदाम जोकर 'गुजरातीना एकाकी' पृ० ६, १९५८।

बटुभाई की कृतियाँ पौराणिक एवं सामाजिक विषयों से सम्बन्धित हैं। परन्तु प्रेम, कामवृत्ति एवं नारी भावना सर्वत्र उभर आई है। बटुभाई को फॉयट के मनोविश्लेषण के सिद्धान्त ने भी प्रभावित किया है। उसका प्रभाव कहीं-कहीं इनकी रचनाओं पर पड़ा है। इनके नाटकों का संवाद सोप्टव विशेष उल्लेखनीय है। ये वस्तु-संकलना तथा नाटकीय तथ्यों एवं सक्रियता का पूरी तरह निर्वाह नहीं कर पाये हैं। पहले एकाकीकरण होने के कारण बटुभाई के समक्ष कोई गुजराती कृति आदर्श रूप में नहीं थी। फलतः उन्हें स्वयं अपना मार्ग निर्माण करना पड़ा। इसलिए उनके नाटकों में कलागत सौंदर्य पूरी तरह नहीं निगम पाया है। उनमें न प्रतिपाद्य हेतु स्पष्ट हो सका है और न शैली-शिल्प में परिपक्वता प्राप्त पाई है। इनके एकांकी न लक्ष्य-साधक हैं और न प्रभावपूर्ण हैं और उनमें अभिनेयता का भी अभाव है। यह सब होने हुए भी बटुभाई के एकांकियों की ऐतिहासिक महत्ता अमरिग्य है।

### यशवत पट्ट्या

शॉ, इन्मन और आँस्कर वाइल्ड से प्रभावित यशवत पट्ट्या गुजराती नाट्य क्षेत्र में बटुभाई के समकालीन एवं समकक्ष हैं। बटुभाई की रचनाओं में जो भ्रुणियाँ दृष्टिगत होती हैं, उनका परिहार इनके एकांकियों में होता हुआ प्रतीत होता है।

यशवत पट्ट्या के पहले एकांकी 'फाँकवा' (१९२५) में एक भ्रूण और एक हृदय है। उसमें सुसंयोजित एवं सुश्रुत वस्तु-विन्यास है। यह गुजराती का सर्वप्रथम सफल एकांकी है।<sup>१</sup> उसमें कार्य-साधक, पात्र-सृष्टि, सुन्दर संवाद-योजना और चमत्कारयुक्त श्रुति है। उसके प्रतिरिक्त 'मदन मन्दिर' पट्ट्याजी का पौराणिक एकांकी संग्रह है, जो आधुनिकता के अधिक ममीप है। इन कृतियों में उनकी नज़र ऊपरी सतह पर टिकी हुई है, वे गहराई तक नहीं पहुँच पाये हैं। परन्तु इनके बाह्य-नाटक 'धर दीवड़ी' और 'शिवेणी' में 'मदन मन्दिर' की अपरिपक्वता नहीं रहने पाई है। उन नाटकों में हृदय की उदात्तता और भावों की निर्मलता है। पट्ट्याजी का अन्य उल्लेखनीय एकांकी संग्रह 'शरतना घोडा' है। नाट्योचित संवाद-संयोजन स्वाभाविक वस्तु संकलना, कौतूहलवर्द्धक, कार्य व्यापार, चमत्कारपूर्ण श्रुति और उच्चकोटि की कलात्मक दृष्टि के कारण यशवत ने गुजराती एकांकी साहित्य में उच्च स्थान प्राप्त कर लिया है।

### प्राणजीवन पाठक

बटुभाई और यशवत पट्ट्या के समकालीन प्राणजीवन पाठक हैं, जो उन्हीं की परंपरा में परिगणित होने हैं। उन्होंने 'अनुपम अने गोरी', 'छद्म मुख अने रजना' तथा 'हिमकान्त' नामक एकांकियों की रचना १९२५ ई० में की। तदन्तर 'अनता' इनका अत्यन्त प्रसिद्ध दीर्घ एकांकी है। पाठकजी की कृतियों पर इन्मन का प्रभाव अधिक स्पष्ट है। 'अनता' बहुत ऊँची साहित्य कृति है, जिसमें भावप्रवणता तथा शैलीगत सुन्दरता का सुभग संयोग हुआ है। इनकी रचनाओं में हृदय बाहुल्य रहता है, जो वस्तु-विन्यास को शिथिल बना देता है। पाश्चात्य यथार्थवादी एकांकी शैली के पुरस्कर्ताओं में पाठकजी भी सदैव स्मरणीय रहेंगे।

१ (अ) श्री गुलाबदास जोकर 'गुजरातीना एकांकी', पृ० १०।

(आ) श्री तुनीलाल मडिया 'श्रेष्ठ नाटिकाओं', १९५६, पृ० ४।

## उमाशकर जोशी

गुजराती एकाकी का उत्कृष्ट रूप कवि उमाशकर जोशी के यथार्थवादी एकाकियों के संग्रह 'सापना भारा' (१९३२) में दृष्टिगोचर होता है। इसमें ग्रामीण सामाजिक जीवन की विकृतियों और विरूपताओं के अत्यन्त वास्तविक चित्र अंकित हुए हैं। 'सापना भारा', 'धारणे टवोरा' 'सेतरने खोले', 'कडलाई' इत्यादि सभी एकाकियों में जोशीजी की पैनी दृष्टि, गहरी सूझ, अप्रतिम सर्जन शक्ति तथा उत्कृष्ट कला का पूरा परिचय प्राप्त होता है। इनका प्रेरणा स्रोत ग्रामीण जीवन का प्रत्यक्ष अनुभव है। जोशीजी ने अत्यन्त समभाव तथा सहानुभूतिपूर्वक पात्रों की सृष्टि की है और वही ईमानदारी के साथ देहाती समाज की उसकी सारी कमजोरियों के साथ बहुत ही कलात्मक ढंग से पेश किया है। इन कृतियों में ग्राम-जीवन के कृष्णपल की अतीव कसूर कहानी प्रकट है, अतः ये कृष्णान्तिवादी के अधिब समीप हैं। इन सबका अंत बहुत ही हृदयस्पर्शी एवं विचार-प्रेरक है। पाठक या दर्शक को ये बड़े जोरो से झकझोर देती हैं और उसे नये सिरे से सोचने को विवश कर देती हैं। 'सापना भारा' की सभी कृतियों में सुस्निग्ध वस्तुसकलता, सुरेल चरित्राकन, उपयुक्त वातावरण, पात्रानुरूप कथोपकथन तथा नाट्योचित सवर्ण सृष्टि है। जोशीजी के इन नाटकों की एक और विशेषता उल्लेखनीय है। वह है ग्रामीण बोली का अत्यन्त स्वाभाविक प्रयोग। गुजराती एकाकी साहित्य में जोशीजी ही ने सर्वप्रथम देहाती संसाज और उसकी बोली का सुन्दर और स्वाभाविक प्रयोग किया है। वस्तुतः 'सापना भारा' के एकाकी उत्कृष्ट एकाकी कला का आदर्श उपस्थित करते हैं। सन् १९५१ में उमाशकर जोशी के 'हाहीद' नामक अन्य एकाकी संग्रह का प्रकाशन हुआ। उसमें विषय-वस्तु और शैली-स्वरूप की दृष्टि से पर्याप्त वैविध्य है। परन्तु वह पुरोगामी संग्रह की उच्च कला प्राप्त नहीं कर सका है।

## जयति दलाल

रंगमंचीय और साहित्यिक दोनों दृष्टियों से उत्कृष्ट कोटि के यथार्थवादी एकाकी-नाटकों के स्रष्टा जयति दलाल हैं। इन्होंने १९३३-३४ में नाट्य-रचना का प्रारम्भ किया। १९४० में इनका पहला संग्रह 'जवनिका' नाम से प्रकाशित हुआ। तदन्तर 'पहली प्रवेश', 'बीजो प्रवेश' और 'श्रीजो प्रवेश' नामक तीन अन्य संग्रह प्रगट हो चुके हैं। इन सभी संग्रहों में शहरी जीवन अपनी समस्त विचित्रताओं और विशेषताओं के साथ प्रत्यक्ष हुआ है। जयति दलाल ने अपनी असाधारण सर्जनात्मक प्रतिभा द्वारा अभिजात वर्ग के तथा उच्च शिक्षा प्राप्त मध्यवर्ग वर्ग के दम, आडम्बर, ईर्ष्या, कामुकता, प्रदर्शनप्रियता तथा सदेह-शीलता को बड़े ही कौशल से नाटकीय रूप प्रदान किया है। इनके नाटक सामाजिक और राजनैतिक विषयों से सम्बन्धित हैं। उनमें विषय-वस्तु की विविधता, चरित्र चित्रण की सूक्ष्मता तथा संवादों की चमत्कारिता हैं। इनके नाटकों में नाटकीय सवर्ण और कार्य व्यापार का पूरी तरह निर्वाह हुआ है। पात्रों का अत्यन्त सूक्ष्म मनोविश्लेषण जयति दलाल को सहज साध्य है। इनकी सबसे बड़ी विशेषता इनकी व्यंग्यपूर्ण शैली है। चर्चाओं की तरह ये सामाजिक असंगतियों और विकृतियों पर बड़े ही करारे व्यंग्य और तीव्र कटाक्ष करते हैं। अपनी व्यंग्यशक्तियों के द्वारा ये अपने एकाकियों में तथाकथित उच्चवर्ग के खोखलेपन तथा टकोसों

का पर्दाफाश करते हैं। कभी-कभी उन उक्तियों में हास-उपहास का भी पुट रहता है। इनकी इस व्यंग्यारमकता में यदा-कदा अनभिप्रेत और अनावश्यक बुद्धि-वानुयं या कटुता भी आ जाती है, जो इनकी नाट्य-कृतियों को तृनित्र क्षति पहुँचाती है।

जयति दलाल गुजराती के मर्मर्य प्रयोगकार हैं। इन्होंने अत्यन्त सफलतापूर्वक नाट्य-शैली और स्वरूप के कई प्रयोग किये हैं। एकाकी के रचना शिल्प के अग्रगण्य में इन्हें बटन ही पंजी मूक है। साथ ही इन्हें रगमच का भी निवट का बड़ा गहरा अनुभव है। फलतः इनकी समस्त रचनाएँ पूरी तरह अभिनेय हैं। उनमें विषय शिला और रगमच विषयक काफी नैविध्य, और नाविव्य दृष्टिगत होना है। निस्संदेह जयतिभाई के एकाकी गुजराती में ध्रुवपद के अविहार हैं।

### चन्द्रवदन मेहता

अर्वाचीन नाटककारों में चन्द्रवदन मेहता का बड़ा ही महत्वपूर्ण स्थान है। ये अर्वाचीन अद्यतन गुजराती रगमच के स्रष्टा हैं। सन् १९२० से इनका रगमच के साथ सक्रिय सम्बन्ध है। ये नाटककार के अतिरिक्त अभिनेता और दिग्दर्शक भी हैं। इन्होंने अपने अनवरत प्रयत्नों से गुजराती रगमच को व्यावसायिक नाटक मठलियों के दूषणों से मुक्त कर यथार्थवादी, स्वस्थ एवं स्वच्छ धरातल पर प्रतिष्ठित किया है। इस दृष्टि से चन्द्रवदन मेहता सर्वत्र स्मरणीय रहेंगे। रगमच और अभिनय की आवश्यकता ने इन्हें १९२४-२५ से नाट्य-रचना की ओर प्रवृत्त किया। आज तक इनके कई एकाकी प्रकाशित हो चुके हैं। 'अलो', 'वरवहु अने बीजा नाटको', 'प्रेमनु मोती अने बीजा नाटको', 'रग भहार' इत्यादि इनके प्रसिद्ध एकाकी संग्रह हैं। 'धारा सभा' और 'देवकानी पाचशेरी' प्रहसन परंपरा के उत्कृष्ट एकाकी हैं, जिनमें उन्मुक्त हास्य के साथ-साथ गभीर कटाक्ष भी समाविष्ट है। इनकी सभी रचनाएँ यथार्थवादी धरातल पर अवस्थित हैं और अभिनेयता के सर्व गुणों से सम्पन्न हैं। मेहताजी प्रयोगशील रचनाकार हैं। इन्होंने रगमच की दृष्टि से अपनी रचनाओं में कई नवीन प्रयोग किये हैं। इनकी विशिष्ट कृति 'प्रीतभई' में एकाकी और रेडियो नाटिका की शैलियों का सुभग-समन्वय हुआ है। नाटक और रगमच के व्यवधान को दूर करन के इनके भरीरथ प्रयत्नों के फलस्वरूप गुजराती एकाकी का क्षेत्र आज अधिकाधिक व्यापक बना है। यह चन्द्रवदन मेहता का अविस्मरणीय योगदान है।

### इन्दुलाल गांधी

गुजराती एकाकीकारों में कवि-एकाकीकार के रूप में इन्दुलाल गांधी विशिष्ट स्थान के अधिकारी हैं। सन् १९३१-३२ में इन्होंने नाटक लिखना प्रारम्भ किया। आज तक इनकी कई कृतियाँ प्रकाशित हो चुकी हैं। इनके विशेष उल्लेखनीय संग्रह 'नारायण अने बीजा नाटको' (१९३२), 'पलटना तेज अने बीजा नाटको' (१९३५), 'अचकार अने बीजा नाटको' (१९३७), 'गोमती चक्र अने बीजा नाटको' (१९४४), 'पथरना पारेवा' (१९४६) बंगरह हैं। इन्दुलाल गांधी मूलतः कवि हैं। अतः इनकी सभी कृतियों में कान्यात्मकता तथा

भावनाशीलता का विशेष पुट रहता है। इसके फलस्वरूप नाट्य-प्रवाह में मदता आ जाती है और वस्तु मकनना में सुश्लिष्टता का अभाव रहता है। इनकी कृतियों में ग्राम-जीवा का यथार्थवादी वातावरण और ग्राम बोली का सुष्ठु प्रयोग उपलब्ध होता है। इस दृष्टि से इनकी कृतियाँ यथार्थवादी बही जा सकती हैं। इनके कतिपय एकाकी शहरी जीवन की समस्याएँ भी प्रस्तुत करते हैं। इन्दुलाल भार्दों के कथानकों में नारी जीवन अधिक महत्व प्राप्त करता है। विवाह और दापत्य-जीवन की समस्याएँ सर्वत्र उभर आई हैं। 'पगरखानो पालियो' इनका बहुत ही लोकप्रिय एकाकी प्रहसन है, जो कई बार सफलतापूर्वक खला जा चुका है। नारायणी' में गूगी नायिका साधन जो गार्ड अदा करती है, वह अत्यन्त हृदयगम है। इन्दुलाल गांधी के रचना-कौशल का यह एक उत्कृष्ट उदाहरण है। कुल मिलाकर यह कहा जा सकता है कि सवादों की स्वाभाविकता और भाषा-शैली की मनोहारिता के कारण इनके एकाकियों की लोकप्रियता सदैव बनी रहेगी।

### दुर्गेश शुक्ल

५\*

गुजराती नाट्य साहित्य में गीति नाटकों के प्रयोगकर्ताओं में दुर्गेश शुक्ल का विशिष्ट स्थान है। इनका 'पृथ्वीना आसु' (१९४२) नामक गीति नाट्य बड़ी स्वाभाविकता से काव्यात्मकता और वास्तविकता को एक साथ प्रपन में समेटे हुए है। इस संग्रह के कुछ एकाकी 'प्रतीकात्मक' शैली में लिखे गये हैं। सस्कृति के मरदानों की शोषणप्रियता तथा युद्धप्रियता को 'सुवर्ण घटनों रक्षक' और 'हैंये भार' की प्रतीक योजना द्वारा बहुत ही कलात्मक ढंग से उपस्थित किया है। यथार्थ-जीवन की विषमताओं का चित्रण 'जीवता मूएला', पडना पत्तीका', 'घरडी जुबानी' इत्यादि एकाकियों में हुआ है। शुक्लजी के विषयों और नाट्य-स्वरूपों में पर्याप्त वैविध्य है। इनकी कुछ नाट्य कृतियाँ ग्राम समस्याओं को वास्तववादी दृष्टिकोण से प्रस्तुत करती हैं। दुर्गेश शुक्ल सदैव मानवतावादी बलाकार रहे हैं। इनकी समस्त रचनाओं में इनका मानवतावादी आदर्श मुखरित होता है। 'उत्सविका' संग्रह सांप्रतिक समस्याओं पर प्रकाश डालता है।

### चुनीलाल मडिया

नवोदित एकाकीकारों में चुनीलाल मडिया अत्यन्त प्रतिभासम्पन्न एकाकीकार हैं। 'रगदा', 'विष विमोचन', 'रक्त तिलक' इत्यादि इनके सुप्रसिद्ध एकाकी संग्रह हैं। इनकी अधिकांश कृतियाँ सौराष्ट्र के ग्राम-जीवन से सम्बन्धित हैं। 'महाजन न खोरडे', 'खोटना छोरु', 'दीकरी नी मा', 'घूटडे घूटडे पी मा', 'जेर माटी', 'बाली मारी कोयल' इत्यादि एकाकियों में इन्होंने सौराष्ट्र के एक अक्षर को उसकी समस्त सुन्दरताओं और कुरूपताओं के साथ साकार किया है। मडिया लिखने के लिए नहीं लिखते। आंतरिक अनिवार्यता से विवश होकर इनकी कृतियाँ नाट्यात्मक रूप ग्रहण करती हैं, यह तथ्य प्रत्येक एकाकी प्रमाणित करता है। इनके एकाकियों में संगठन-सौष्ठव है और हृदयस्पर्शी चित्रण है। मडिया का सौराष्ट्र की जन बोली पर असाधारण प्रभुत्व है। इनकी नाट्य-रचनाओं में उसका बहुत स्वाभाविकता तथा सफलता के साथ प्रयोग हुआ है। जमाशंकर जोशी के पदचात् सम्भव चुनीलाल मडिया ही जन बोली के सिद्धहस्त एकाकीकार हैं। इनकी कृतियाँ कलागत

समस्त सुन्दरताओं को अपनाये हुए हैं। वस्तु-विव्यास, चरित्र-चित्रण, संवाद-योजना, वातावरण सृष्टि, उद्देश्योद्घाटन इत्यादि सभी तत्त्वों में मझिया की बड़ी कामयाबी हासिल हुई है। ये मानव-मन के विश्लेषक हैं। चरित्रों के अन्तर्मुख में प्रवेश कर उसके अज्ञात स्तरों को खोलना इन्हें सहज साध्य है। इनकी कृतियाँ अभिनेय हैं। ये अपने एकांकियों में सदैव सम्प्रे-लम्बे रंग सकेत देते हैं, ताकि अभिनेताओं को उन्हें खेलने में सरलता रहे। हमें मझिया से भविष्य में और अधिक उत्कृष्ट एकांकियों की आशा है।

## शिवकुमार जोशी

शहरी जीवन की विविध अर्वाचोन समस्याओं को नाट्यात्मक रूप प्रदान करने वाले शिवकुमार जोशी ने एकांकी क्षेत्र में अत्यल्प अवधि में ही काफी प्रतिष्ठा प्राप्त कर ली है। इन्होंने सन् १९५२ में अपना पहला एकांकी संग्रह 'पाख बिनाना पारेबा अने बीजा नाटको' प्रकाशित किया। तद्वतर 'मनत साधना अने बीजा नाटको' नामक एकांकी संग्रह १९५५ में प्रगट हुआ। इनके अधिकांश नाटकों के विषय सामाजिक हैं। प्रेम, विवाह, काम-वासना इत्यादि से सम्बन्धित 'सुजाता', 'मुक्त प्रसून', 'माटी पया' इत्यादि एकांकी इनकी कारयित्री प्रतिभा का सम्यक् परिचय देते हैं। 'प्रसन्न दाम्पत्य' प्रसन्न दाम्पत्य-जीवन को चरितार्थ करता है। 'सूनी' एकांकी में स्वप्न नाटक का सफल प्रयोग हुआ है। इनकी कतिपय रचनाएँ प्रहसन परंपरा का भी निर्वाह करती हैं। इनके नाटकों में विषमगत तथा शिल्पगत वैविध्य का अभाव नहीं है। ये स्वयं बड़े अच्छे अभिनेता हैं। अतः इनके सभी एकांकियों में अभिनेयता के गुणों का समावेश हुआ है। इनकी भाषा में सरलता, सरलता और स्वाभाविकता है। यौली प्रवाहमान तथा प्रभावोत्पादक है और संवाद मधुर एवं मार्मिक हैं। इनका दृष्टिकोण अधिक रोमांटिक है। अतः इनके पात्रों में प्रणयवाक्षा तथा काम-विषादा उभर आती है। सांप्रतिक शहरी जीवन के सभी पहलुओं का वैरिध्यपूर्ण निरूपण शिवकुमार जोशी के एकांकियों का सबल अंश है।<sup>१</sup>

गुजराती के अन्य उल्लेखनीय एकांकीकार ये हैं। रमणलाल वसंतलाल देसाई, रामनारायण पाठक, धूमकेतु, कृष्णलाल श्रीधराणी, धनमुखलाल मेहता, गुलाबदास जोकर उमेश कवि, यशोधर मेहता, करसनदास माणिक, रमाबेन गांधी, भास्कर बोरा, पुष्कर चंदर-वाकर इत्यादि। इन सबके सुन्दर एकांकी संग्रह उपलब्ध होते हैं, जिनमें पर्याप्त विविधता और विशेषता है। शिल्प-क्षेत्र के कई नवीन प्रयोग आधुनिक गुजराती एकांकियों में दृग्गोचर होते हैं। वस्तुतः आधुनिक गुजराती एकांकी एकांकी कला के उत्कृष्ट रूप को प्रगट करते हैं।

## हिन्दी गुजराती एकांकियों का तुलनात्मक अध्ययन

समस्त भारतीय भाषाओं के आधुनिक एकांकी पाश्चात्य एकांकियों के अनुवर्ती हैं। उनका प्रारंभ भी पश्चिमी एकांकी साहित्य की प्रेरणा से हुआ है। जैसा कि पूर्ववर्ती पृष्ठों में निर्देश किया जा चुका है, हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के आधुनिक एकांकी साहित्य

रामकुमार वर्मा के 'अघकार' में प्रेम, वासना और सयम की विवेचना की गई है। गुजराती एकाकीकार बटुभाई उमरबाडिया और यशवत पड्या ने अपने पौराणिक एकाकियों में प्रेम और वासना के यथार्थ चित्र प्रस्तुत किये हैं। इनमें आदर्शोद्घाटन की प्रवृत्ति नहीं है। अपने 'उत्सर्ग' में रामकुमार वर्मा जी न बुद्धि पर हृदय की विजय प्रदर्शित की है। सुनीलाल मडिया का 'विपविमोचन', एकाकी श्रमण, गोमा, माडप्प, भद्रत इत्यादि पात्रों द्वारा यह आदर्श चरितार्थ करता है कि विपविमोचन का एकमात्र उपाय सत्य कथन है। हिन्दी 'उत्सर्ग' और गुजराती 'विपविमोचन' में विषय साम्य नहीं है। कलागत सौन्दर्य समान रूप से प्रगट हुआ है।

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के एकाकियों में कविपय विषयों में समानता है। यथा गुजराती के रमणलाल देसाई कृत 'महाशिवरात्रि' में और हिन्दी के विष्णु प्रभाकर कृत 'शिवरात्रि' में हरिणों के द्वारा महाशिवरात्रि के पवित्र स्मोहार के दिन शिवरात्री का हृदय-परिवर्तन की प्रसिद्ध कथा प्रकट है। बटुभाई उमरबाडिया की कृति 'मत्स्यगंधा ओ गणेश' और उदयकर भट्ट के एकाकी 'मत्स्यगंधा' में विषय, पात्र और उद्देश्य में पूर्णतः समानता है। इसी प्रकार श्रीराम शर्मा ने अपने हिन्दी एकाकी 'जनदान' में और रवीन्द्र ठाकुर ने अपने संगीत रूपक 'बर्णाकुती' में दानवीर बर्ण तथा माता कुती के महाभारत के युद्ध में मिलन की मर्मस्पर्शी घटना को नाट्यात्मकता प्रदान की है। दोनों भाषाओं के भावनात्मक राधा और 'प्रेमनु भोती' में राधा का प्रेम समान रूप से प्रगट हुआ है और एकसा सौंदर्य है। आलोच्य भाषाओं की अन्य कृतियों में विषय की दृष्टि से बहुत भिन्नता है। उनके कलापक्ष में समानता अवश्य है। अतः यह उल्लेख्य है कि पौराणिक वस्तु को लेकर दोनों भाषाओं में बहुत कम एकाकी लिखे गये हैं।

### 'ऐतिहासिक एकाकी'

हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक एकाकियों में ऐतिहासिक प्रसंगों और पात्रों की सहायता से वर्तमान जनजीवन में सांस्कृतिक चेतना जगाने का सख्य दृष्टि समक्ष रखा है। कुछ एकाकी ऐसे भी हैं, जो अतीत के उज्ज्वल चरित्रों को आदर्श रूप में प्रस्तुत करते हैं। कतिपय एकाकी वर्तमान युग की विविध समस्याओं को उभारते हैं।

हिन्दी में ऐतिहासिक एकाकी-लेखकों में रामकुमार वर्मा का नाम भूद्वन्द्व है। उन्हें प्राचीन भारतीय संस्कृति के प्रति अगाध धृष्टा और भव्य ऐतिहासिक पात्रों के प्रति भक्तता एवम् आकर्षण है। 'उनका प्रत्येक एकाकी ऊँची मानवीय भावनाओं से ओत-प्रोत है, पर सभी की पृष्ठभूमि भारतीय संस्कृति है।' रामकुमार वर्मा के समान गुजराती में कोई ऐतिहासिक नाटककार नहीं होता।

हिन्दी में जो ऐतिहासिक एकाकी उपलब्ध होते हैं, उनमें प्रचुर मात्रा में वैविध्य है। भारतीय इतिहास के लगभग सभी युगों से सम्बन्धित रचनाएँ हिन्दी में प्राप्त होती हैं। भगवान् युद्ध का जीवन और सिद्धान्तों के आधार पर सद्गुरुशरण श्रवस्थी ने 'महा-भक्तिप्रकरण', भारतभूषण अग्रवाल ने 'पनायन', भारतीप्रसादसिंह ने 'पुनर्मिलन', हजारी-प्रसाद द्विवेदी 'सुदिन्य' और राधा ने 'बुद्ध की घाटी' की रचना की है। इन कृतियों में



भगवान् बुद्ध के जीवन प्रसंगों के साथ-साथ उनके गंभीर सिद्धान्तों और आदर्शों का भी निरूपण हुआ है। 'पलायन मे लेखक ने महाभिनिष्क्रमण को पलायनवादी कार्य माना है। इसमें तथागत के अतद्वन्द्व का सूक्ष्मता से चित्रण है। बौद्धयुग से लगाकर हर्षवर्द्धन के समय तक की कालावधि भारतीय इतिहास में 'स्वर्णयुग' के नाम से अभिहित होती है। वह हमारे महान सांस्कृतिक उत्थान का समय है। इस युग से सम्बन्धित हिन्दी में कई नाटक मिलते हैं। रामकुमार वर्मा द्वारा 'समुद्रगुप्त पराक्रमांक', समुद्रगुप्त की न्यायप्रियता की भांकी प्रस्तुत करता है। उनके 'विक्रमादित्य' में राजा विक्रमादित्य के उज्ज्वल चरित्र पर प्रकाश डाला गया है। 'चारमित्रा' में चारमित्रा की देशभक्ति एवम् स्वामी-भक्ति और 'कौमुदी महोत्सव' में मौर्ययुगीन गौरव एवम् गरिमा का चित्रण है। इसके अलावा इनके 'स्वर्णश्री', 'कादम्ब या विप', 'विक्रमार्चन' इत्यादि अन्य एकांकियों के कथानकों का इसी काल से सम्बन्ध है। इन सत्र कृतियों में वर्माजी ने राष्ट्रीयता, देश-प्रेम, इत्यादि आदर्शों को प्रस्तुत किया है और माय ही पात्रों के अतद्वन्द्व को बड़ी ही सफलता से चित्रित किया है। 'चारमित्रा' तो राम-कुमार वर्मा के उत्कृष्ट एकांकियों में से एक है, जो चारमित्रा के पात्र द्वारा मेवा और समर्पण के आदर्श को प्रत्यक्ष करता है। विक्रम के चरित्र पर डॉ. सत्येन्द्र ने 'विक्रम का आत्ममेघ' एकांकी लिखा है। इसमें 'वासुदेव एवम् अतद्वन्द्व के सजीव चित्रण के साथ आत्मबलिदान का आदर्श प्रगट हुआ है। वैकुण्ठनाथ दुग्गल ने 'राष्ट्रधर्म' नामक अपने नाटक में यह प्रतिपादन किया है कि महाराजा हर्ष का युग शांति और अहिंसा की उपासना का युग था। उस युग का यह आदर्श आज 'राष्ट्रधर्म' बन सकता है। हिन्दू-धर्म और बौद्ध-धर्म के संघर्ष को 'अजेय भारत' में प्रत्यक्ष किया गया है। दुग्गलजी की यह रचना अपेक्षाकृत उत्कृष्ट है। मौर्ययुगीन नाटकों में जगदीशचन्द्र माधुर का 'कलिंगविजय' विशेष उल्लेखनीय है। इसमें अत्यंत कुशलता से कलिंग-विजय के पश्चात् अशोक की प्रणयलीला और वैराग्य भावना का दिग्दर्शन कराया गया है। स्कन्दगुप्तयुगीन एकांकी 'भोर का तारा' में माधुरजी ने गुप्त कालीन वातावरण को चित्रित कर देश के लिए समर्पण करने की युगभावना प्रगट की है।

अशोक के जीवन से सम्बन्धित हिन्दी में विद्याचल गुप्त द्वारा 'सम्राट् अशोक' और विष्णु प्रभाकर द्वारा 'अशोक' एकांकी उपलब्ध होते हैं। रामकृष्ण वेणीपुरी ने अशोक की तीन सत्तानों पर तीन एकांकी लिखे हैं—सधमित्रा पर 'सधमित्रा', महेन्द्र पर 'सिंहविजय' और कुणाल पर 'निर्गदान'। इनमें चरित्रोत्कर्ष की भावना निहित है।

गुजराती में मौर्यवंश, गुप्तवंश और हर्षवर्द्धन के वंश से सम्बन्धित कोई उल्लेखनीय घटना-प्रधान या चरित्र-प्रधान एकांकी नहीं लिखा गया है। बौद्ध युग को साकार करने वाला गुजराती एकांकी 'प्रज्ञा' यहाँ विशेषतः उल्लेखनीय है। इसके रचयिता दुर्गेश मुक्ल ने प्रज्ञा नायिका द्वारा नारी-जीवन के उत्थान-पनन की कहानी ग्रथित की है। प्रज्ञा वारांगना है। भल्लड भिक्षु अपने व्यक्तित्व तथा उपदेशों से उमरा जीवन-परिवर्तन करता है। तदन्तर वही विचलित होकर उसे विषयगामी बनाना चाहता है। पर प्रज्ञा अपने ज्ञान, निर्मल चरित्र से भल्लड भिक्षु को सन्मार्ग पर लाती है। इस कृति में प्रज्ञा और भल्लड का वंश ही सुन्दर मनो-विस्लेषण हुआ है। चुनीनाल मडिया ने मगध साम्राज्य के जैन-धर्मावलम्बी महाराजा श्रेणिक के मरण की वृत्ति घटना पर आधारित 'सम्राट् श्रेणिक' नामक दुर्गात एकांकी का प्रणयन किया है। इस कृति की यह विशेषता है कि इसमें इसके नायक महाराजा श्रेणिक प्रारम्भ में मन्त्र तक आते नहीं हैं, फिर भी कथानक के विकास में उनकी उपस्थिति सर्वत्र अनुभूत होती

चरित्र प्रधान एकांकी है। चन्द्रवदन मेहता के 'अमरफल' में राजा भन्वृहरि और रानी पिगला की सुप्रसिद्ध कहानी और 'आणलदे' में सौराष्ट्र के देवरा और आणलदे की प्रणयकथा को नाटकीय रूप प्रदान किया गया है। चन्द्रवदन मट्टा के इन सभी ऐतिहासिक नाटकों के वस्तु विन्यास में सजीवता, चरित्रांकन में स्वाभाविकता तथा भाषा-शैली एवम् संवादों में रोचकता है। ये सभी अभिनेय हैं।

कवि नर्मद के बहुप्रकी गुजराती नाटक 'वृष्णा कुमारी' की ही कथावस्तु को रामकुमार वर्मा कृत 'कलक रेखा' और सेठ गोविन्ददास कृत 'वृष्णाकुमारी' नामक हिन्दी एकांकियों में समाविष्ट किया गया है। हरिकृष्ण प्रेमी का 'विषयान' भी वृष्णाकुमारी व चरित्र पर प्रकाश डालता है।

इन सभी हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक एकांकियों के इस अन्तरंग दर्शन के बाद हम निष्कर्ष रूप में यह कह सकते हैं कि हिन्दी में अपेक्षाकृत बहुत अधिक ऐतिहासिक एकांकियों का प्रणयन हुआ है। दोनों भाषाओं में इन एकांकियों में न विषयों में अधिक साम्य है और न चरित्रों में ही विशेष समानता है।

है। यह गुजराती का एक श्रेष्ठ एकांकी है। तदुत्तर मडिया ने अपने 'ग्रभिषेक' एकांकी में विष्णुगिरि निवासिनी मुल्लिरायजी बुढ़िया व भगवान चाहुनसि को थढ़ा तथा भक्ति द्वारा हृथ चढ़ाने के प्रसंग को नाटकीय रूप देकर यह प्रतिपादित किया है कि हृदय की निर्मल भावना ही धन्यतोमत्वा विजयिनी है। इसमें उपरान्त चुनीलाल मडिया के 'वस्त्राव' नाटक में भगवान महावीर की ज्ञान-प्राप्ति को नाट्यात्मकता प्रदान की गई है। मडिया के नाटक वस्तु विन्यास, चरित्रावतन तथा संपर्पाङ्घाटन की दृष्टि से उत्कृष्ट हैं। हिन्दी एकांकियों में कहीं इस प्रकार की जैन धर्माश्रित घटनाएँ और चरित्र दृष्टिगत नहीं होते।

हिन्दी एकांकी-लेखकों को धनपति शिवाजी के सजस्वी व्यक्तित्व ने आकृष्ट किया है। रामकुमार वर्मा ने अपने 'शिवाजी' एकांकी में विभिन्न ऐतिहासिक प्रमत्ता द्वारा शिवाजी के देशानुराग, मातृभक्ति मच्चरित्रता, शौर्य इत्यादि विशेषताओं को उजागर किया है। सैठ मोविन्दबास कृत 'शिवाजी का मच्चा स्वरूप' में भी शिवाजी के उपर्यक्त गुण प्रगट हुए हैं। मुगल-युग के ऐतिहासिक चरित्रों में से श्रीरगजेय पर रामकुमार वर्मा का "श्रीरगजेय की आखिरी रात" नामक अत्यन्त सुन्दर और सुप्रसिद्ध नाटक है। मेहरुन्निसा के प्रणयवृत्त पर आप्रुत लक्ष्मीनारायणलाल ने 'नूरजहाँ की एक रात' और धर्मवीर भारती ने 'सगमरमर पर एक रात' की रचना की है। इसी मदर्भ में लक्ष्मीनारायणलाल के 'जहाँभारा का स्वप्न' और 'ताजमहल के आँसू' तथा हरिकृष्ण प्रेमी का 'हुसैन की जजीरें' विशेष उल्लेखनीय हैं। इन सब कृतियों में नारी हृदय की कोमल भावनाएँ अभिभूत हुई हैं। उनका मनोविश्लेषण उत्कृष्ट ढंग का है। महारानी लक्ष्मीबाई की शक्ति और वीरता को देवराज दिनेश का 'अमर वीरांगना' नाटक साकार करता है। रामकुमार वर्मा के 'दुर्गावती' में भी नारी का शक्ति-रूप प्रगट हुआ है। सुवनेश्वरकृत 'सिकंदर', 'मकबर' और 'बगेजला' प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्तियों को तत्कालीन वातावरण के साथ प्रस्तुत करते हैं।

गुजराती में हिन्दी नाटकों के उपरिनिर्दिष्ट विषयों को नहीं अपनाया गया है। उनके स्थान पर भारत के इतिहास के कतिपय अन्य अंशों तथा गुजरात के इतिहास से संबद्ध विशिष्ट पात्रों और प्रसंगों का नाटको में गुप्त किया गया है। दुर्गेश शुक्ल ने अपने 'छेलो चिराग' एकांकी में दिल्ली के आखिरी मुगल बादशाह बहादुरशाह की वारावाम की कहानी प्रकट की है और उसमें विशिष्ट व्यक्तित्व पर प्रकाश डाला है। इनके अन्य एकांकी 'अमीचन्द' में सिराजुद्दौला को हराने के लिए अमीचन्द द्वारा किये गये उस पड़यन्त्र का वर्णन है, जिसके फलस्वरूप बंगाल की बरबादी हुई। रामकुमार वर्मा कृत 'श्रीरगजेय की आखिरी रात' के श्रीरगजेय की अन्तर्पीठा की तरह इस एकांकी में अमीचन्द की अन्तर्पीठा का बड़ा ही अच्छा प्रकाशन हुआ है। अंग्रेजों ने हमारे भारतीय इतिहास को विकृत रूप में पेश किया है। भारतीय इतिहास के उज्ज्वल नट रत्नों को वाणी या गद्धार घोषित किया गया है। आज सिराजुद्दौला नाना साहब, हैदरअली, टीपू सुलतान इत्यादि हमसे इन्साफ चाहते हैं। यह कल्पना दुर्गेश शुक्ल के एक स्वप्न में मूर्तरूप हुई है। जयमिकशुकृत 'पन्नादाई' में मेवाड़ की पन्ना दाई व त्याग और समर्पण की अमर कहानी अमिट है।

गुजरात के इतिहास से सम्बन्धित चन्द्रवदन मेहता के तीन एकांकी उपलब्ध होते हैं, 'मुजफ्फर शाह' 'सध्याकाल' और 'प्रभात चावडो'। 'मुजफ्फर शाह' में गुजरात के बादशाह मुजफ्फर शाह की सहृदयता एवं उदारता के हृदयस्पर्शी प्रसंग चित्रित है। 'सध्याकाल' एकांकी गुजरात के अन्तिम राजा करण चावडा का कर्ण इतिवृत्त प्रस्तुत करता है। 'प्रभात चावडो

चरित्र-प्रधान एकांकी है। चन्द्रवदन मेहता के 'अमरफल' में राजा भर्तृहरि और रानी पिंगला की सुप्रसिद्ध कहानी और 'आणलदे' में सौराष्ट्र के देवरा और आणलदे की प्रणयकथा को नाटकीय रूप प्रदान किया गया है। चन्द्रवदन मेहता के इन सभी ऐतिहासिक नाटकों के वस्तु विन्यास में सजीवता, चरित्रांकन में स्वाभाविकता तथा भाषा-शैली एवम् संवादों में रोचकता है। ये सभी अभिनेय हैं।

कवि नर्मद के बहुश्रुती गुजराती नाटक 'कृष्णकुमारी' की ही कथावस्तु को रामकुमार वर्मा कृत 'कलक रेखा' और सेठ गोविन्ददास कृत 'कृष्णकुमारी' नामक हिन्दी एकांकियों में समाविष्ट किया गया है। हरिकृष्ण प्रेमी का 'विपपान' भी कृष्णकुमारी के चरित्र पर प्रकाश डालता है।

इन सभी हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक एकांकियों के इस अन्तरंग दर्शन के बाद हम निष्कर्ष रूप में यह कह सकते हैं कि हिन्दी में अपेक्षाकृत बहुत अधिक ऐतिहासिक एकांकियों का प्रणयन हुआ है। दोनों भाषाओं के इन एकांकियों में न विषयों में अधिक साम्य है और न चरित्रों में ही विशेष समानता है।

### 'सामाजिक एकांकी'

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में विषय की दृष्टि से सामाजिक एकांकियों का क्षेत्र अतिशय व्यापक है। व्यक्ति और समाज के सभी पहलू इसके परिवेश में आ जाते हैं। किन्हीं एकांकियों में विभिन्न सामाजिक समस्याओं को उभारा गया है, तो किन्हीं में स्त्री और पुरुष के यौन-संबंध पर प्रकाश डाला गया है। कुछ एकांकी-लेखक ऐसे हैं, जो परंपरागत सामाजिक आदर्श उपस्थित करते हैं और कतिपय एकांकीकार व्यक्ति की विशिष्ट सामाजिक परिस्थितियों द्वारा सजित कठाम्रो तथा ग्रन्थियों को खोलने का प्रयत्न करते हैं। आधुनिक एकांकियों में समाजगत परंपराओं और रूढ़ियों पर व्यंग्य और बटाक्ष भी किये जाते हैं और उसी के माध्यम प्रहसनात्मक शैली में उनकी खिल्ली भी उड़ाई जाती है। इस प्रकार आधुनिक हिन्दी और गुजराती सामाजिक एकांकियों में पर्याप्त व्यापकता और विविधता है।

### 'सामाजिक कुप्रथाएँ'

आज सामाजिक कुप्रथाएँ व्यक्ति के सर्वदेशीय विकास को अवरुद्ध कर रही हैं। पुरानी रूढ़ियाँ तथा परंपराएँ व्यक्ति की प्रगति में बाधक हैं। इस तथ्य का उद्घाटन रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविन्ददास, उपेन्द्रनाथ अशक, विष्णु प्रभाकर इत्यादि हिन्दी एकांकीकारों ने और उमाशंकर जोशी, जयन्तिदलाल, चुनीलाल मडिया, शिवकुमार जोशी आदि गुजराती एकांकीकारों ने अपनी कृतियों में किया है।

हिन्दी में रामकुमार वर्मा के 'एक तोले अफीम में' शिक्षित लड़के के गंवार लड़की से विवाह और दहेज के सामाजिक प्रश्न को नाटकीय रूप दिया गया है। विष्णु प्रभाकर कृत 'सत्कार और भावना' में अन्तर्जातीय विवाह और रूढ़ियों की पुजारिन माता के सघर्ष को दिखाया है। लक्ष्मीनारायण लाल ने 'मड़वे का भोर' में एक ग्रामीण परिवार के उस कड़वे भोर को बताया है, जब घर की लड़की दूसरे के घर अन्तर्वेदनाओं को लिये विदा होती है।

विद्वन्मन 'मानव' के 'सकीर्ण' में विवाह की कुरीतियों, कृत्रिम सामाजिक मानदों और विनाशकारी परंपराओं पर बेधक प्रकाश डाला गया है। उनका 'दो फूल' कुलीनता की समस्या उभारता है। बृहस्पति के 'सासबूढ़' में पारिवारिक विसंवादिता को प्रत्यक्ष किया गया है। 'दंड' विधवाओं की दयनीय स्थिति का चित्र है। हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने 'सेवामन्दिर' में उसी विषय को नाट्यात्मकता प्रदान की है। दहेज प्रथा ने कई घरों को उजाड़ दिया। इस हत्यारी कुप्रथा का मथार्थ रूप हमें सत्येन्द्र के 'वसिष्ठान' में उपलब्ध होता है। 'पीले हाथ' में वृन्दा-बनलाल वर्मा ने सामाजिक एवं व्यक्तिगत स्वार्थों पर प्रहार किया है। सद्गुणशरण अवस्थी ने 'बे दोनो' में प्रकाशान्तर से परंपरागत विवाह प्रथा पर व्यंग्य किया है।

उपर्युक्त विवाह सम्प्रदायों सभी सामाजिक समस्याओं ने गुजराती नाटककारों को भी नाट्य-रचना के लिए प्रवृत्त किया है। अनमेल विवाह, दापत्य-जीवन की विसंवादिता, पारिवारिक कलह आदि जटिल प्रश्न गुजराती सामाजिक नाटकों में उभर आये हैं। पन्नालाल पटेल के 'जमाई राज' में पारिवारिक कुचक्र और वैवाहिक जटिलता का निरूपण है। 'बाँकडे' में जयति दलाल ने दूध विवाह पर कटाक्ष किया है। 'चौल्लो' में वह विवाह के समय सगे-सम्बन्धियों से वसूल किये जाने वाले धन की निंदा करते हैं। शिवकुमार जोशी कृत 'माटीपगा' में विधवा समस्या को प्रत्यक्ष किया गया है। समाज में आज की कन्या का जन्म अनाहूत एवं अनिच्छनीय है। पुत्र जन्म पर परिवार आनन्द का अनुभव करता है और पुत्री के पैदा होते ही सब नाक-भौं सिकोड़ने लगते हैं। इस सामाजिक विषमता को उमाशंकर जोशी ने 'शह्या' में नाटकीय रूप दिया है। उनके 'उडण ककरलडी' में भी सामाजिक समस्या का अंकन है। समाज में स्त्री का कोई स्थान नहीं है। स्त्री के प्रति किये जाने वाले अन्यायों का चुनीलाल मडिया कृत 'गदुनीपा' में दर्शन होता है। जयति दलाल ने अपने एकाकी 'गुलाब अणे मोगरी' में दापत्य-जीवन की विसंवादिता को नाट्यात्मकता प्रदान की है।

एक जमाना था जब हमारे देश में अतिथि दक्ष की तरह पूजे जाते थे। किन्तु आज आर्थिक सघर्षों और पारिवारिक समस्याओं के कारण अतिथि प्रथा ने एक दूषण का रूप धारण कर लिया है। आज मेहमानों की आवश्यकता करना कम से कम शहरों में तो किसी तरह सम्भव नहीं है। इस बात को उदयशंकर भट्ट ने 'नये मेहमान' और 'दो अतिथि' में स्पष्ट किया है। उपेन्द्रनाथ अक्षक के 'जोक' में भी मेहमानों का उपहास किया गया है। प्रभाकर माचवे का 'महान, महान' भी इसी में सम्मिलित है। गुजराती में उमाशंकर जोशी ने 'मेहमान' की समस्या को 'बारणे टकोरा' में उठाया है और बड़े ही मनोवैज्ञानिक ढंग से निरूपित किया है। सम्मिलित परिवार आज जटिल सामाजिक समस्या है। इसने पारस्परिक वैमनस्य, पारिवारिक अशांति, आत्म हत्या, ईर्ष्या, द्वेष इत्यादि दूषणों को पैदा किया है। आज सभी एक स्वर से यह घोषणा करते हैं कि अविभक्त परिवार गृह-कलह का मूल है। इस समस्या को विष्णु प्रभाकर ने 'बेंटवारा' में और अक्षक ने 'सूली डाली' और 'पापी' में अंकित किया है। बृहस्पति का 'सास बूढ़' इसी समस्या को उजागर करता है।

इस सम्मिलित परिवार की समस्या ने कई गुजराती एकाकी लेखकों को आवृष्ट किया है। रमणलाल वसंतलाल दमाई कृत 'अग्नि स्नान' गृह-कलह का विपादपूर्ण चित्र प्रस्तुत करता है। गुलाबदास बोकर ने 'माँ' में माता और पुत्र की अनबन समुक्त परिवार की समस्या के रूप में पेश की है। 'पडना पडपा' में चुनीलाल मडिया ने उस माँ के सम्मिलित को प्रदर्शित किया है, जिसका प्रिय पुत्र विवाह होने पर पत्नी का बन जाता है।

## ‘यौन समस्याएँ’

इन्सन, डॉ, गाल्सवर्दी इत्यादि के यथार्थवादी समस्या नाटको का प्रभाव हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के एकाकियों पर पड़ा है। समस्या के नाटको की मूल समस्या काम-वासना (Sex) है। यौन-विकार से ग्रस्त पुरुष और स्त्रियाँ जो असमयमित एवं असामाजिक व्यवहार करती हैं, उसका अत्यन्त यथार्थ चित्रण आधुनिक एकाकियों में हुआ है। इस वर्ग के एकाकियों का सूत्रपात हिन्दी में भुवनेश्वर के ‘कारवाँ’ से और गुजराती में वटुभाई उमरवाडिया के ‘मत्स्यगन्धा अने गागेय’ से होता है।

भुवनेश्वर ने ‘एक साम्प्र हीन साम्प्रवादी’ में एक ऐसे साम्प्रवादी का चित्र खींचा है, जो एक मजदूर स्त्री को अपनी वासना-वृत्ति का साधन बनाता है। ‘बैतान’ में स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध को कामवासना पर आधारित दिखाया है। ‘प्रतिभा का विवाह’ प्रेम और विवाह की कामजनित समस्या की विवेचना करता है। ‘रोमान्स’ में एक भाई की तथाकथित बहिन के साथ रोमांस की यथार्थ कहानी निरूपित है। इन एकाकियों में विवाहितों का प्रणय निकोण बनता है। रामकुमार चर्मा ने ‘परीक्षा नाटक’ में २० वर्षीया युवती का ५० वर्ष के बूढ़े के साथ विवाह करवाकर जातीय विकार को उभारा है। ‘रूप की बीमारी’, ‘१८ जुलाई की शाम’ इत्यादि इनके अन्य एकाकियों में कामवृत्ति के रहस्यों को खोला गया है। सेठ गोविंददास कृत ‘मानवमन’ कामग्रस्त मानवमन के अज्ञात स्तरों का उद्घाटन करता है। ‘निर्माण का मानन्द’ में सेठजी ने एक ऐसे छात्र का चरित्राकन किया है, जो सहपाठिनी के सानिध्य के बिना अध्ययन नहीं कर सकता। यौन-समस्या को उदयशकर भट्ट ने भी अपने कतिपय नाटकों में प्रमुखता दी है। ‘धर निर्वाचन’ और ‘आत्मदान’ में सुशिक्षित युवतियों के प्रणय प्रसंगों का निरूपण है। उपेन्द्रनाथ अक्षक के ‘खिडकी’ एकाकी में प्रतिज्ञा करने वाले प्रेमी के मनोभावों को खोला है। ‘उपचेतना का छल’, ‘प्रेम स पहले’, ‘सारस’ इत्यादि एकाकियों में विष्णु प्रभाकर ने कामवासना की प्रवृत्ति और प्रधानता को यथार्थवादी शैली में प्रतिपादित किया है। गणेशप्रसाद द्विवेदी कृत ‘मुहाग बिन्दी’, ‘दूसरा उपाय ही क्या है’, ‘परदे का अपर पार्श्व’, ‘बह फिर घापी थी’, ‘सर्वस्व समर्पण’, ‘कामरेड’ इत्यादि एकाकियों में प्रेम और वासना के चित्र अंकित हैं। प्रभाकर भाचवे कृत ‘ललित कला’, ‘बलव’, लक्ष्मीनारायणलाल कृत ‘नयी इमारत’, सत्येन्द्र शर्मा कृत ‘गुडबाई अनिता’ इत्यादि एकाकी आधुनिक मनो वैज्ञानिक समस्याएँ चित्रित करते हैं।

गुजराती में प्रेम, कामवासना और मानसिक कुशाघों से सम्बन्धित अनेक एकाकी उपलब्ध होते हैं। वटुभाई उमरवाडिया और यशवत पड्या के नाटकों में काम समस्या ने प्राधान्य प्राप्त किया है। उनके पौराणिक पात्र भी आधुनिक ढंग के यौन-विकार से मुक्त नहीं हैं। वटुभाई कृत ‘लोमहर्षिणी’, ‘अश्वमेध आदर्श’, ‘माला देवी’ तथा यशवत पड्या कृत ‘कुब-जाना कामण’, ‘भक्तलनु मोती’, तुलसी पूजा’ इत्यादि कामवासना सम्बन्धी समस्यामूलक एकाकी हैं। तदन्तर जयंती दलाल कृत ‘अजन’ में नर्स के साथ उच्च वर्गीय व्यक्ति के काम-जनित सम्बन्ध को विषय वस्तु बनाया है। ज्वलत अग्नि’ में गुलाबदास ब्रोकर ने विवाह की समस्या को मनोवैज्ञानिक घरातल पर प्रतिष्ठित किया है। शिवकुमार जोशी के ‘मुक्ति प्रसून’ में शरणार्थ नारी के साथ किये गये दुराचार की और अवैध पुत्र की समस्यामूलक घटना प्रस्तुत की है। इसका प्रधान विषय कामवासना है। उमाशंकर जोशी ने ‘अण्णेत्री से’ में पुरुष की कामलोलुपता तथा स्त्री के प्रति दुर्व्यवहार का यथार्थ चित्र अंकित किया है।

‘कठला’ में उन्होंने एक ग्रामीण युवती के साथ एक सोनी के द्वारा किये गये बुराचार की कथा निरूपित की है। एवं विधवा बहू के साथ उसके मसुर द्वारा किये गये व्यभिचार की घटना ने ‘सापना भारा’ में नाट्यात्मकता प्राप्त की है। चुनीलाल मडिया कृत ‘दीवरीनीमा’ में ग्रामीण पुरुषों के चारित्रिक पतन को उभारा है। ‘प्रो० पुनिन’ में यौनविकार और नारी स्वभाव का यथार्थवादी निरूपण है। ‘शरवती भलमल’ भी इसी परम्परा का एकांकी है। शिवकुमार जोशी के ‘अनन्त साधना’ में प्रेम और कामवामना की प्रबलता को सुनीति, यदुनाथ इत्यादि पात्रों की सहायता से प्रत्यक्ष किया गया है।

### ‘नारी समस्याएँ’

उपरिबिंदेचित नाटकों में पुरुष और स्त्री से संबंधित कामवासना के विविध रूपों का प्रगटीकरण हुआ है। तद्वत्तर नारी-जीवन की कतिपय समस्याओं ने भी दोनों भाषाओं के नामांजिक नाटकों में प्रमुखता प्राप्त की है। नारी सदैव पुरुष के द्वारा प्रताड़ित और प्रपीडित रही है। परंपरानुवर्तिनी नारी तो पुरुष के अत्याचारों को चुपचाप सहकर जिवगी काट देती है। किन्तु आधुनिक नारी पुरुष के प्रति विद्रोह करती है। आधुनिक एकांकियों में इन दोनों प्रकारों के नारी रूप दृष्टिगत होते हैं। तीसरे प्रकार की वे नारियाँ हैं, जो अपने व्यक्तित्व और चरित्र से अपने और पति के जीवन को सुंदर और सौंदर्य बनाती हैं। हिन्दी-गुजराती के एकांकियों में नारी-जीवन के ये तीनों रूप प्रकट हुए हैं।

रामकुमार वर्मा के ‘दस मिनट’ नाटक में नारी के सतीत्व को उभारा गया है और उसके प्रति आदर्शवादी भावना प्रगट की गई है। मेठ गोविंददास ने अपने ऐवपात्री नाटक ‘शाप और वर’ में नारी-जीवन के सनातन और अधुनातन दोनों पहलू अत्यंत प्रभावोत्पादक ढंग से अंकित किये हैं और अंत में यह प्रतिपादित किया है कि नारी का परंपरागत जीवन ही श्रेयस्कर है। उदयशंकर भट्ट ने ‘स्त्री का हृदय’ में स्त्री-हृदय की उस विशालता को प्रदर्शित किया है, जिसके कारण वह अत्याचारी पति को चाहती है। ‘आदि मार्ग’ में उपेन्द्रनाथ अक्षर नारी के दो रूप पेश करते हैं। एवं ये नारी पति के अत्याचारों को सहकर उसके साथ रहना पसंद करती है। दूसरे में वह पति, पिता और परिवार को छोड़कर इंसान की ‘नोरा’ की तरह अपना मार्ग आप प्रस्थापन करती हैं। जगदीशचंद्र माथुर कृत ‘रीढ़ की हड्डी’ वर की पसंदगी में युवती को संपूर्ण अधिकार देने की हिमायत करता है। हमने नारी के स्वतंत्र व्यक्तित्व को उभारा गया है। ‘अक्ष’ के ‘कंद’ में नारी निष्क्रिय और असमर्थ है। उनमें ‘उठान’ में वह सक्रिय और समर्थ है। प्रभाकर भावने कृत ‘पंचकन्या’ में नारी के आधुनिक रूप ही प्रतिबिंबित हुए हैं, यद्यपि कथानक पौराणिक है।

गुजराती में उमाशंकर जोशी ने ‘खेतरेने खोने’ में नारी के भव्य बलिदान की कथा अंकित कर उसके आदर्श रूप को प्रगट किया है। ‘दुर्गा’ एकांकी में दुर्गा के पात्र द्वारा नारी के मातृत्व, प्रणुपावासा तथा प्रतिपरायणता के मनोवैज्ञानिक दृश्य उपस्थित किये हैं, जो वस्तुतः मनोज्ञ हैं। गुलाबदास ब्रोंवर कृत ‘धरकुवडी’ में नारी की मातृत्व भावना को उजागर किया गया है। जयति दलाल ने ‘पासजुक’ में नारी के विद्रोह और समर्पण को एक साथ यथार्थवादी भित्ति पर उपस्थित किया है। कृष्णलाल श्रीधराणी कृत ‘पियोगोरी’ में सदैव-शील पति के द्वारा पत्नी-हत्या का कथन प्रसंग समाविष्ट है। उमेश बख्श का ‘जुवानीनु नागु’ आधुनिक नारी की निम्नजता का पर्दा फाट करता है। चुनीलाल मडिया के ‘कामटिय’

मे और शिवकुमार जोशी के 'भाटीपगा' में नारी-जीवन की कष्ट कहानी प्रकट है। 'दुर्गेश-सुबल' ने 'मेघली रातें' एकाकी में पुरुष की बुद्धि पर स्त्री के हृदय की विजय दिखाई है। इसमें नारी के सम्पूर्ण और सहनशीलता के मनोहर दृश्य संकलित हैं। बटुभाई उमरवाडिया के मालादेवी एकाकी में नारी की बलिदान भावना प्रगट हुई है। गुलाबदास ब्रोकर ने अपने 'एकसवारे' और 'कमला' एकाकियों में आधुनिक नारी के दम और विविध व्यवहार पर कटु आलोचना की है।

वेश्या-जीवन पर विष्णु प्रभाकर ने हिन्दी में 'साहस' और जयति दलाल ने गुजराती में 'मानो दीकरी' एकाकी की रचना की है। दोनों में वेश्या-जीवन का हृदय-भेदक चित्र है। इसी के साथ सामाजिक यथार्थ भी ईमानदारी से उनमें उभर आया है।

गुजराती में प्रेम की सुखानुभूति और दापत्य-जीवन की प्रसन्नता के मनोहारी चित्र शिवकुमार जोशी के नाटकों में उपलब्ध होते हैं। 'प्रसन्न दापत्य', 'फोइथा आध्या', 'पाल बिनाना पारेवा', 'मुजाता' इत्यादि एकाकी नाटक जीवन की मधुरता और मोहकता प्रस्फुटित करते हैं। 'गुलाबरमतीती' में दुर्गेश सुबल ने यह बताया है कि माता पिता के यौन-विकार का बच्चों के जीवन पर कैसा विपरीत प्रभाव पड़ता है। गुलाबदास ब्रोकर कृत गुजराती के सुप्रसिद्ध नाटक 'धुन्नसेर' में पिता की मनोव्यथा का अत्यंत सुंदर प्रगटीकरण हुआ है। यह कृति पाश्चात्त्य अतर्द्ध का बड़ा ही सफल निरूपण करती है। इस प्रकार के एकाकी हिन्दी में दृष्टिगत नहीं हुए। इम्सन की 'नोरा' का नारी रूप बहुत ही कम गुजराती एकाकियों में प्रगट होता है। हिन्दी में 'आदिमार्ग', 'उडान', 'रीढ़ की हड्डी' इत्यादि में नारी के स्वतंत्र व्यक्तित्व को अधिक प्रथम दिया गया है।

### 'हास्य और व्यंग्य'

हिन्दी और गुजराती के कई एकाकीकारों ने सामाजिक, राजनैतिक या अन्य सार्वजनिक विषयों पर हास्य एवं व्यंग्यपूर्ण कृतियों का निर्माण किया है। इनमें से बहुत ही कम रचनाएँ ऐसी हैं, जिनका उद्देश्य केवल हास्य के लिए हास्य की सृष्टि करना है। अधिकांश एकाकी प्रहसनो के पीछे गंभीर सुधारवादी उद्देश्य निहित है। वे व्यक्ति और समाज के दोषों को हास्य के माध्यम से प्रत्यक्ष करते हैं।

हिन्दी एकाकीकारों में रामकुमार वर्मा के कई एकाकी प्रहसनात्मक हैं। 'भोकर' में अधविश्वासी पर 'सही रास्ता' में बकील, प्रोफेसर, कवि, सेठ इत्यादि पर, 'रंगीन स्वप्न' में रंगीन तबीयत के युवकों पर, 'कवि पतंग' में कवियों की कल्पनाप्रियता पर, 'फिरेल पाटें' में आधुनिक युवतियों पर और 'रूप की बीमारी' में युवकों की सुंदर बनने की आकांक्षा पर व्यंग्य किया गया है। इनके अन्य हास्योत्तेजक एकाकियों में 'पृथ्वी का स्वर्ग', 'फैल्ट हेट', 'एक तोला अफीम की कीमत' इत्यादि अधिक प्रसिद्ध हैं।

सेठ गोविंददास ने भी कुछ हास्य रस के एकाकी लिखे हैं। उनके 'बह मरा क्यों?' में फौजी अफसर की अनुभवहीनता को उपसहनीय बनाया है। 'उठाओ खाओ पाना' में बुफे डिनर पर व्यंग्य है। 'आधुनिक यात्रा' में रेल की बठिनाइयों पर, 'बोरीस घटे' में रेडियो का अतिशय श्रवण शक्ति पर, 'भूलहडताल' में तथाकथित सत्याग्रहियों पर और 'यु० नी०' तथा 'आई० सी०' में राजनैतिक दम पर हास्य पैदा किया गया है। इन सब में शिष्ट हास्य की उत्पत्ति हुई है।



उपेन्द्रनाथ अक्ष के 'तोलिए', 'पक्का गाना', 'जोक', 'पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ', 'आपम का 'समझौता' इत्यादि व्यंग्यात्मक प्रहसन विविध सामाजिक विषयों पर हास्य व्यंग्य की मृष्टि करते हैं। 'तोलिए' में मानव-स्वभाव की विचित्रता पर हास्योद्वेग है। 'पक्का गाना' रेडियो के शास्त्रीय-संगीत पर व्यंग्य है। इसी तरह 'अधिकार का रसक' व 'द्वारा अक्षजो ने मार्गजनिन नताओं पर करारी चोट की है। 'स्वर्ग की भजन' के द्वारा नवीन युग की पत्नी की पमद करते वाले युवकों की आलोचना की गई है। 'मस्केराजो का स्वर्ग', 'पैतरे', 'छठा-बेटा' इत्यादि अक्ष के अन्य प्रहसन समाज की समस्याओं को उभारते हैं और हास्य एवम् विनोद की उत्पत्ति भी करते हैं। हिन्दी में अक्ष समर्थ हास्य रसक स्रष्टा हैं।

विष्णु प्रभाकर ने भी सफल प्रहसन लिखे हैं। 'उनके गीत के धोल' में मित्रेमा के कुश्मित गीतों पर कटाक्ष है। 'मूर्ख' में बहुपत्नित्व की निंदा की गई है। 'सरकारी नौकरी में कलक जीवन का, 'पुस्तक-कोठ' में खूब रटने वाले विद्यार्थी का, 'कार्यक्रम' में सभी महोदयों का और 'कॉन्सर्मेंट बनो' में खबरवादियों का मजाक उड़ाया गया है। प्रभाकर माचवे के कई व्यंग्यमूलक एकांकी उपलब्ध होते हैं। 'भद्रालत के पास', 'होटल', 'लैंटरनक्स', 'दीवार' 'बधू चाहिए', 'नाटक का नाटक', 'पागलपाने में' इत्यादि नाटकों में गंभीर कौटि का हास्य परिलक्षित होता है। इनमें प्राधुनिक मम्यता प्रेम, विवाह, राजनैतिक एवम् सामाजिक समस्याओं पर मार्मिक व्यंग्य है। जगदीशचन्द्र माथुर के 'मैंरी बांसुरी' में कालेज के विद्यार्थियों का व्यंग्यात्मक चित्र अंकित है। 'ओ मेरे सपने' के सभी प्रहसनो में उन्मुक्त हास्य है।

गुजराती में गंभीर व्यंग्य तथा मार्मिक कटाक्ष जयति दलाल की कृतियों में दृष्टि-गोचर होता है। उनकी रचनाएँ विचार-प्रधान तथा समस्या-मूलक हैं। अतः उनकी बहुत कम रचनाओं में उन्मुक्त हास्य उपलब्ध होता है। उनके सुप्रसिद्ध एकांकीत रूपक 'प्रविणम' में पति के प्रति पत्नी की हास्य एवम् व्यंग्य पूर्ण उक्तियों की मृष्टि की गई है। 'पारखु' में उस डॉक्टर पर कटाक्ष किया गया है, जिसे भ्रामदनी नहीं होती। 'बेमो निशाके' में नयी शादी पर मजाक है। 'हैया सगडी' में बेकारों की उम्मीदवारी पर हास्य मृष्टि है। 'जोइए छे जोइए छे' में विवाहेच्छु व्यक्ति एवम् विवाह विज्ञापन पर व्यंग्य किया गया है। 'उपा-घ्याप न भाटो' में उन लोगों पर मार्मिक कटाक्ष है, जो घर के लोगों की तो चिंता नहीं करते और अन्य लोगों की सहायता करने की दौड जाते हैं।

उत्कलकर जोशी ने 'एटम बोम' में उस पति की चकाचक उड़ाई है जो बीमारी के चक्कर लडकी से खूब बाम लेती है और उसके विवाह को तत्पर नहीं होती। यह सुंदर हास्योत्तेजक एकांकी है। ब्राह्मणों की रुढ़िग्रस्तता और पतनावस्था पर धूमकेतु कृत 'लाहू दाल' में कटाक्ष है।

चंद्रवदन मेहता गुजराती के सफल हास्यरस के नाट्यकार हैं। उनके अधिकांश नाटक प्रहसन परंपरा के निर्वाहक हैं। 'रगभंडार', 'लगनगालो', 'बरबट्ट', 'बहालीवहाली' इत्यादि मेहताजी के हास्यरसाश्रित एकांकी हैं। इन सभी कृतियों का विषय विवाह-समस्या है। 'रगभंडार' में विवाह करने की युक्ति पर 'लगनगालो' में 'कोन्ट्रैक्ट मेरेज' पर 'बरबट्ट' में 'प्रेमी' पात्र के बदले बदल पर और 'बहालीवहाली' में प्रेमी-प्रेमिका के भागने पर हास्य एवम् व्यंग्य है।

दुर्गेश शुक्ल ने 'एटम बोम' में एक जमींदार की अज्ञानता की खिल्ली उड़ाई है।

उनके 'वायुनो-डायरो' में ग्रामजीवन पर निर्दोष हास्योत्पत्ति हुई है। 'पाघडी परिपद' में विवाह विषयक हास्य समाविष्ट है। धनमुखलाल मेहता के 'सरी जतु सूरत' भी निर्वन्ध-हास्य पैदा करता है। 'सातडे मोडे सून्य' में धुनीलाल मडिया ने कालेज के छात्रों के व्यवहारों पर कटाक्ष किया है। उनके 'हु ने भारी बहू' में पारिवारिक जीवन पर मधुर हास्य है। मडिया कृत "वर पधरावो सावधान" और शिवकुमार जोशी कृत "पढापढी" में विवाह विषय को उपहसनीय बनाया है।

हिन्दी और गुजराती के इन हास्यजनक एकावियों में से अधिकांश एकाकी विषय की दृष्टि से सामाजिक हैं। इनमें हास्य कटाक्ष और व्यंग्य द्वारा सामाजिक यथार्थ की प्रभावशाली और मनोरंजक ढंग से अभिव्यक्त किया है। ये जातीय कुरीतियों, रुढ़िगत संस्कारों, समाज के चाहाडवरो, कृत्रिमताओं, रागद्वेषों, विषमताजन्य कूठाओं और विकृतियों पर प्रहार करने हैं। इस दृष्टि से ये सभी कृतियाँ यथार्थवादी हैं। इनके पीछे छिपी हुई लेखकों की शुभाशयता और मंगलकारी भावना भी पूर्णतः प्रगट हुई है।

### राजनैतिक समस्याएँ

हिन्दी में उदयशंकर भट्ट का "अधिकार का रक्षक" उन सार्वजनिक नेताओं की आलोचना करता है जो जनता के अधिकारों के रक्षक कहे जाते हैं। पर वस्तुतः वे अपने ही अधिकारों की रक्षा करते हैं। 'नेता' में आधुनिक स्वार्थी नेताओं को चित्रित किया है। "मुदामा के तादुल" एकाकी में सेठ गोविन्ददास ने ऐसे नेता को अंकित किया है जो चुनाव के समय बचन देता है और चाटुकारी करता है पर मिनिस्टर बनने पर बिम्बी से भेंट नहीं करता। "अधिकार लिप्ता" में अधिकार न छोड़ने की स्वार्थी मनोवृत्ति का चित्र है। "मैत्री" में नेतागिरी की स्वर्णा का यथार्थ दर्शन है। मोहनसिंह सेंगर अपने "भूतपूर्व मिनिस्टर" एकाकी द्वारा राजनैतिक नेताओं की दुर्बलताओं को प्रत्यक्ष करते हैं। भुवनेश्वर का "साम्य-हीन साम्यवादी" एक कम्युनिस्ट युवक की दुश्चरित्रता का पर्दाफाश करता है। रामकुमार वर्मा ने भी कम्युनिस्टों पर 'रेशमी टाई' में प्रहार किये हैं। "बड़े आदमी की मृत्यु" में उदयशंकर भट्ट यह बताते हैं कि आज के तथाकथित बड़े आदमी तब तक पूजे जाते हैं जब तक वे विशिष्ट पदों पर आसीन होते हैं। उनके मरने पर तो उनके प्रति किसी की हादिक सहानुभूति नहीं होती।

राजनैतिक कार्यकर्ताओं की जो कटु आलोचना हिन्दी के इन एकावियों में गई है, ठीक उसी प्रकार की आलोचनात्मक दृष्टि गुजराती के राजनीति विषयक एकावियों में पाई जाती है। उमाशंकर जोशी कृत "हवेली" में लोगो की उस मनोवृत्ति की निंदा की गई है जो मंत्रपिड प्राप्त होते ही सब तरह से सामान्जिक होने की फिक्र शुरू कर देते हैं। "नलिनी" में जयन्ति दलाल ने आधुनिक नेताओं पर कटाक्ष किया है जो दुनिया-भर के विषयों में रस लत हैं और अपने परिवार का ध्यान रखने का अवकाश ही नहीं पाते। इसी तथ्य का प्रकाशन उनके "ओछाया" में भी हुआ है। रमणलाल बसंतलाल देसाई कृत "भावनानु छून" एवं गभीरगुण-सत्य का उद्घाटन करता है। हमारे नेता आज राष्ट्रनिता महात्मा गांधी के नाम का अमर्यादित उपयोग करते हैं। किन्तु उनकी भावनाओं को तनिक भी नहीं अपनाते। वस्तुतः आज गांधी की भावनाओं का छून हो रहा है। चन्द्रबदन मेहता ने आज के "विद्यानवाद" पर कटु आलोचना की है। "धारासभा" में हास्य वयम्पूर्ण शैली में मंत्रियों और विद्यानवादियों

पर मार्मिक प्रहार है। शिवकुमार जोशी कृत "मघराते मेहमान" में विधानसभा के उस कार्य-व्यस्त सदस्य की दयनीय स्थिति पर व्यंग किया है जिसे मनोरंजन का भवकाश प्राप्त नहीं होता और जो मध्यरात्रि के समय किसी बंगले के निकट चुपचाप विश्राम लेता हुआ सगीत का आनन्द ले लेता है। इस प्रकार आपके गुजराती एकांकी समसामयिक राजनैतिक जीवन की भाँकी प्रस्तुत करते हैं।

## राष्ट्रीय चेतना

हिन्दी में "स्वरां विद्वान" में स्वातंत्र्य पूर्व दुःखी भारत का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया गया है। उनका "राष्ट्र मंदिर" स्वतंत्रता प्राप्ति के निमित्त हिन्दू, मुस्लिम और अंग्रेज तीनों जातियों के सम्मिलित प्रयत्नों को साकार करता है। सेठ गोविन्ददास ने "अर्धजाग्रत" द्वारा १९३८-४२ तक की राष्ट्रीय चेतना को उभारा है। उदयशंकर भट्ट अपने "क्रांतिकारी" में १९४२ के क्रान्तिकारी आंदोलन की सजीव भाँकी प्रस्तुत करते हैं। इसमें देशभक्ति, त्याग और समर्पण का भावार्थ अंकित है। सुधीन्द्र के 'खून की होली' में स्वातंत्र्य संग्राम के संनिकों पर भारतीय पुलिस के अत्याचारों का निरूपण है। "राम रहमान" में उन्होंने आजाद हिन्द फौज की राष्ट्रीयता प्रत्यक्ष की है। सत्येन्द्र कृत "स्वतंत्रता का अर्थ" एकांकी में देश-प्रेम और राष्ट्र सेवा की भावनाएँ अंकित हैं। विष्णु प्रभाकर का "हमारा स्वाधीनता संग्राम" एकांकी सन् १८५७ से १९४७ तक के राष्ट्रीय आंदोलन को प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार त्रिलोचन कृत "भूमे भेड़िये," केदारनाथ मिश्र कृत "काल दहन" और जयनाथ नलिन कृत "विद्रोही की गिरफ्तारी" और "देश की मिट्टी" राष्ट्रीयता के भावार्थ को उभाते हैं।

गुजराती में कृष्णलाल श्रीधराणी के "अबक ज्योति" में राष्ट्रीय आन्दोलन और देश सेवा की भावना अंकित की गई है। उमाशंकर जोशी का "मुक्ति मंगल" १८५७ से १९४७ तक के राष्ट्रीय आन्दोलन को प्रस्तुत करता है। उन्होंने 'विदाय' में देशसेवा की सर्वोपरिता सिद्ध की है। उनका "शहीद स्वप्न" एकांकी १९३२ का राष्ट्रीय आन्दोलन साकार करता है। "गाजरती दीपुडी" में सार्वजनिक सेवा में निष्ठा के अभाव को उभारा है। जयति दलाल ने अपने एकांकी "दिन पलटयो" में राष्ट्रीय चेतना को प्रत्यक्ष किया है। उनका "तरंग साथे मनना तरंग" एकांकी स्वातंत्र्योत्तर नैतिक पतन पर प्रकाश डालता है। "इतिहासनुं एक पानु" द्वारा गुलाबदास शोकर १९४२ की क्रांति का विवरण प्रस्तुत कर राष्ट्रीय जागरण को साकार करते हैं। सुन्नीलाल मडिया कृत "दीप निर्वाण" में शहादत की साधकता का मर्म-स्पर्शी दृश्य है।

इस प्रकार हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के एकांकियों में स्वातंत्र्य-पूर्व और स्वातंत्र्योत्तर परिस्थितियों के सदर्थ में राष्ट्रीय, चेतना और जनजागरण की भाँकियाँ प्रस्तुत की हैं।

## आर्थिक प्रश्न

कतिपय एकांकियों में गरीबी, भूमीरी, मजदूर, किसान, आर्थिक-संपर्क इत्यादि को नाटकीय रूप दिया गया है। उदयशंकर भट्ट कृत "उन्नीस सौ पैंतीस," विष्णु प्रभाकर कृत "साहस," धर्मवीर भारती कृत "आवाज का नीलाम" इत्यादि हिन्दी एकांकी दारिद्र्य के दृश्य विदारक दृश्य उपस्थित करते हैं। गुजराती में जयन्ति दलाल के "पाथरणा अने धन्दर वा" में

दुर्गेश मुवल के “घरडी जुवानी” और “पडना पतीका” में, पन्नालाल पटेल के “वैतरणी ने काठे” में, गुलाबदास ब्रोकर के “गजब छे” में, चुन्नीलाल मडिया के “घूटढे घूटढे पो माँ” में और पुष्करचन्द खाकर के “पियरो पडोती” में भीषण दरिद्रता की समस्याएँ अंकित हैं जिन्हें शीघ्रातिशीघ्र हल करना अनिवार्य है। हिन्दी में उदयशंकर भट्ट ने “दस हजार” में तथा उपेन्द्रनाथ अक्ष के “लक्ष्मी का स्वागत” में और गुजराती में जयति दलान ने “सोयनू नाकु” में पूँजीपतियों की घनचालुपता की निंदा की है और तज्जन्य सामाजिक विषमता पर प्रकाश डाला है। व्यावसायिक जगत् ने यथार्थ चित्र सेठ गोविन्ददास ने “घोखेबाज” द्वारा और गुलाबदास ब्रोकर ने “शेर बाजार” द्वारा पेश किये हैं।

### अन्य विषय

उपरिलिखित विषयों के अतिरिक्त हिन्दू मुस्लिम ऐक्य, अस्त्रोद्धार तथा साहित्यिक समस्याओं पर भी दोनों भाषाओं में एकाकी रचे गये हैं। हिन्दी में उदयशंकर भट्ट के “मंदिर के द्वार पर” में तथा भगवतीचरण वर्मा के ‘चोपाल’ में अस्त्रोद्धार की समस्या ली गई है। इसी समस्या का निरूपण गुजराती में उमाशंकर जोशी ने अपने “ढेडना ढेड भगी” में और चन्द्रवदन मेहता ने “सनातन धर्म” में किया है। उदयशंकर भट्ट कृत “एक ही कक्ष” में और उपेन्द्रनाथ अक्ष कृत “तूपान से पहले” हिन्दी एकाकी तथा जयवत ठाकुर कृत “स्वप्न द्रष्टा” गुजराती एकाकी हिन्दू मुस्लिम ऐक्य से सम्बन्धित हैं।

रामकुमारवर्मान अपने हिन्दी एकाकी “घर और बाहर” में एक ऐसे कवि का व्यंग्यचित्र अंकित किया है जो बलिता करना नहीं जानता फिर भी कवि होने का दम भरता है। इधर गुजराती में भी जयवत पड्या ने अपने “भाभवा” में साहित्यकार के मिथ्याभिमान पर मार्मिक व्यंग्य किया है। चन्द्रवदन मेहता का सुप्रसिद्ध गुजराती एकाकी “देडकानी पाँच शेरों” गुजराती साहित्यकारों की विशेषताओं पर व्यंग्य और विनोद करता है और ब्रजेशशर्मा उग्र का हिन्दी गीति रूपक “हवाई हँदरावाद हिन्दी साहित्य सम्मेलन” हिन्दी साहित्यकारों की हँसी उड़ाता है। दोनों की दोनों और विषय वस्तु में बड़ी ही मनोरंजकता है। रामकुमार वर्मा का “कलाकार का सत्य”, गणेशप्रसाद द्विवेदी का “गोष्ठी”, उदयशंकर भट्ट का “नया नाटक” इत्यादि हिन्दी एकाकी और उमाशंकर जोशी का “लता मडप,” जयति दलाल का “सम सेवको,” शिवकुमार जोशी का “जीवता खडेरों” इत्यादि गुजराती एकाकी साहित्यिक विषयों पर आधारित हैं।

### गीति नाट्य

गीति नाट्य पद्य बद्ध रचना है। पद्यबद्धता के साथ उसमें भावमयता का भी प्राधान्य रहता है। भावों की अभिव्यक्ति वैसे तो गद्य में भी संभव है। परन्तु पद्य में यह समावना अत्यधिक होती है। अतएव सभी भावनाट्य विषयों में पद्यात्मक होते हैं। गीति-नाट्य में नाटक की कविता में और कविता को नाटक में वस्तात् समाविष्ट करने का बाल-प्रयत्न नहीं होता। गद्य के स्थान पर पद्य का प्रयोग करने से भी गीति नाट्य नहीं बनता। इसकी कथा वस्तु, भावगृष्टि, वातावरण इत्यादि में इतनी उदात्तता और कायमयता होती है कि उसे पद्यात्मक रूप देना अनिवार्य बन जाता है। गीति नाट्य में कविता और नाटक का अपूर्व समन्वय पाया जाता है। इसका लिखना अत्यंत कठिन है। विश्व साहित्य में

उत्तम कोटि के गीति-नाट्य बहुत ही अल्प संख्या में रचे गये हैं। पश्चिम का एक समीक्षक नाटक का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण गीति नाट्य को ही मानता है। उसका यह कथन है कि गीति-नाट्य नाटक सर्वोच्च धारा है और सदैव बनी रहेगी।<sup>१</sup>

पश्चिम में गीति-नाट्य परंपरा जैसे तो यूनानी नाटको से मानी जा सकती है, क्योंकि यूनानी नाटको में कविता और नाटक का सुन्दर संयोग दृष्टिगोचर होता है, परन्तु आधुनिक परम्परा के गीति-नाट्यों का प्रचलन यूरोप में उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध से हुआ है। मेटर्लिक, सिज, ब्राउनिंग, स्विनबर्न इत्यादि के नाटक इसी प्रकार के हैं। संस्कृत में यथाथं गीति-नाट्य की सृष्टि नहीं हुई। गीति तत्त्वों की प्रचुरता कर्पूरमंजरी, बिन्दुमोर्वशी, मालविकाग्निमित्र इत्यादि रूपको में अवश्य पाई जाती है।

हिन्दी में गीति नाट्य के पुरस्कर्ता जयशंकर प्रसाद हैं। उनका 'वरणालय' (१९१२) हिन्दी का पहला गीति-नाट्य है। इसमें रोहित के अतर्द्ध को चित्रित किया गया है। उसके सामने पिता की आज्ञा और जीवन रक्षा (इन दो में से एक की पसंदगी का प्रश्न है। वह इन्द्र की प्रेरणा से जीवन-रक्षा प्रयत्न अस्पर्कर मानता है। पर वह पिता की अवहेलना भी नहीं करता। प्रसाद ने हरिदचन्द्र का अतर्द्ध अंकित किया है। नाटक के अंत में धुनः शेष की आर्तवाणी और अजीर्ण की पशुवृत्ति के संयोग ने नाटकीय संघर्ष चरमोत्कर्ष प्राप्त करता है जो समीचीन है। जैसे यह सामान्य रचना है।

मैथिलीशरण गुप्त का 'अनघ' (१९२५) हिन्दी का दूसरा गीति-नाट्य है। इसमें नाट्य-तत्त्व कम हैं और काव्य तत्त्व अधिक है। गुप्त जी ने इसमें गांधीवादी आदर्शों का स्थूल निरूपण अधिक किया है। अतः इसमें आंतरिक संघर्ष प्रगट नहीं हो पाया है। इसका मुख्य पात्र मम है जो गांधी सिद्धान्तों का प्रतीक है। वह मानवता का प्रेमी है। इस कृति में सारी घटनाएँ बिखरी हुई हैं। इसका उद्देश्य सत् और असत् का संघर्ष अंकित करना है। लेखक को उसमें सफलता मिली है। सुरभि, प्रामाणिक इत्यादि के व्यक्तित्व विकसित नहीं हो पाये हैं।

सियारामशरण गुप्त का 'उन्मुक्त' और हरिकृष्ण प्रेमी का 'स्वर्ण विहान' गीति-नाट्य के बहुत निष्पट नहीं पहुँच पाते।

भगवतीचरण वर्मा का 'तारा' गीति-नाट्य नायिका द्वारा की वासना और धर्म-भावना का संघर्ष चित्रित करता है। इस में मानसिक द्वन्द्वों का समुचित निरूपण हुआ है। इस दृष्टि से यह सफल गीति-नाट्य है। वर्मा जी ने 'महाकाल' और 'द्रोपदी' नामक दो अन्य गीति-नाट्य रचे हैं। 'महाकाल' में काल की शक्ति का और 'द्रोपदी' में द्रोपदी के चरित्र का अंकन है। द्रोपदी के मनोसंघर्षों के सुष्ठु प्रगटीकरण के कारण 'द्रोपदी' अपेक्षाकृत सफल गीति-नाट्य है।

उदयशंकर भट्ट कृत 'विश्वामित्र', 'भत्स्यगंधा' और 'राधा' हिन्दी के 'उत्कृष्ट' गीति-नाट्य हैं। इनकी कथाओं का आधार पुराण है। भट्ट जी ने इनकी भाव-सृष्टि में

१. "The greatest examples of Drama are poetic drama, and the highest schools of Drama are and must ever be schools of poetic drama."

—F. W. Chandler.

Aspects of Modern Drama, P. 240.

प्रभावोत्पादकता, विचारों में नवीनता, कल्पना में मौलिकता तथा पात्रों में वैयक्तिकता का निरूपण किया है। तीनों नाटकों में धान्तरिक संघर्ष तथा मानसिक द्वन्द्व बड़ी ही सफलता पूर्वक अभिव्यक्त हुआ है। इन कृतियों में वाक्यात्मकता, भावमयता तथा नाट्यतत्वों का तनिक भी अभाव नहीं है। चरित्रांकन सूक्ष्म एवं सारगर्भित है। वस्तु-विन्यास स्वाभाविक है और अंत प्रभावोत्पादक है। वस्तुतः ये तीनों कृतियाँ हिन्दी की प्रौढ़ गीति-नाट्य परम्परा का सूत्रपात करती हैं।

सुमित्रानंदन पंत ने 'रजत शिखर' और 'शिल्पी' नामक गीति-नाट्य-संग्रह प्रकाशित किये हैं। इनमें नाट्यतत्त्व कम हैं। अभिनेयता का निर्यात अभाव है। ये विशेषतः कवि की गंभीर विचार सृष्टि के परिचायक हैं। इनमें जीवन, जगत्, ईश्वर, भौतिकता, विज्ञान इत्यादि पर पंतजी का दर्शन अभिव्यक्त हुआ है। ये पठनीय अधिक हैं। इनमें प्रतीकात्मकता का भी प्रयोग हुआ है।

धर्मवीर भारती का 'अंधायुग' हिन्दी का एक अत्यंत उत्कृष्ट गीति-नाट्य है जिसकी विवेचना इस प्रबन्ध के पौराणिक नाटकों के अध्याय में की गई है।

गुजराती में गोवि-नाट्य की परम्परा उमाशंकर जोशी कृत 'प्राचीना' (१९४४) से प्रारम्भ होती है। 'प्राचीना' में उत्कृष्ट कोटि की काव्यात्मकता है। उसी के साथ संवाद संयोजन तथा चरित्रावतार में नाट्यात्मकता का पूर्ण उन्मेष हुआ है। कर्ण, कुब्जा, बाल राहुल, गांधारी इत्यादि के चरित्र विकास में कवि ने बड़ी सतर्कता एवं कुशलता का परिचय दिया है। कर्ण का पात्र तो बहुत ही भव्य एवं दिव्य है। इस कृति में प्राचीन पात्रों की सहायता से अर्वाचीन जीवन का यथार्थ दर्शन प्रत्यक्ष होता है। शिल्प एवं शैली विषयानुरूप गम्भीर तथा गरिमापूर्ण है। इस कृति में गीति-नाट्य के अधिकांश तत्त्व समाविष्ट हैं। परन्तु इसमें गीति-नाट्य के सम्पूर्ण स्वरूप का उन्मेष नहीं हो सका है।

दुर्गेश शुक्ल की 'उर्वशी' (१९४८) रचना गीति-नाट्य के अधिक समीप है। उसमें सागरकन्या उर्वशी और मनुजपुत्र पुरवा की प्रणय कथा अंकित है। समग्र कथा तत्त्व प्रियतम-प्रेयसी के मिलन, प्रणय तथा वियोग तक सीमित है। इसमें अंक विभाजन, पात्रांकन, संवाद इत्यादि गीति-नाट्य के बाह्यावयव उपलब्ध होते हैं। इसमें चरित्रगत संघर्ष सृष्टि भी दृष्टिगत होती है। पात्रों के भावोद्गार द्वन्द्वमूलक हैं। लेखक ने प्रणयोत्सास के साथ-साथ कर्ण हृदयोद्गार अंकित करने का सफल प्रयत्न किया है। तज्जन्य मानसिक आन्दोलनों का चित्रण वस्तुतः स्थापनीय है।

'श्री मंगल' पद्य रूपक संग्रह है। इसके रचयिता प्रेमशंकर भट्ट ने इसे नृत्य एवं गीतप्रधान संगीतिका की स्वरूप शैली में ढाल दिया है। सूत्रधार, नर्तक-नर्तिकावृन्द, गायकवृन्द, परिचारिकावृन्द तथा प्रवक्ता इत्यादि की सहायता से कथानक का विकास होता है। इसमें नाट्यार्थों का अधिक समावेश नहीं हो पाया है। यह रेडियो के अधिक उपयुक्त है। इसके मधुर गेय गीतों में पूरी रसात्मकता है। इस दृष्टि से 'श्री मंगल' अवश्य उपादेय है।

हसित वृच का 'सूरमंगल' फाणुकाव्यों और प्रसंग-चित्रों का संग्रह है। इसमें कथानक का अभाव है। इसकी समस्त रचनाएँ संगीत रूपक की कोटि में परिगणित करने हैं। उनमें गेयता का विशेष ध्यान रखा गया है। सुस्पष्ट चरित्रांकन, संघर्षात्मक स्थिति, सुष्ठु संवाद योजना इत्यादि का इस संग्रह में अभाव है। गीति-नाट्य

तत्वों को समाविष्ट करने का इसमें प्रयत्न अवश्य किया गया है।

तदन्तर गजेन्द्रशाह, रवीन्द्र ठाकुर, अविनाश व्यास, शिरीष मेहता इत्यादि नवोदित गीतकारों ने गीति-नाट्य का आविष्कार करने का गणनापात्र उद्योग किया है। अभी गुजराती में उत्कृष्ट गीति नाट्य का आविर्भाव शेष है।

हिन्दी और गुजराती के गीति-नाट्यों का तुलनात्मक दृष्टि से अध्ययन करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि दोनों भाषाओं के गीति-नाट्यों में पौराणिक प्रयोगों का अविकाश उपयोग किया गया है। इनका पात्र उदात्त भावनाओं के सन्देशवाहक है। दोनों भाषाओं की इन रचनाओं में कवियों की दृष्टि आदर्शोद्घाटन की ओर विशेष रही है। चरित्राकृत और वस्तु-विन्यास के प्रति अपेक्षित ध्यान नहीं दिया गया है। एक-दो रचनाओं को छोड़कर शेष में आन्तरिक द्वन्द्व और मानसिक संघर्ष की अभिव्यक्ति पूर्ण-रूपेण नहीं हो पाई है जो गीति-नाट्य के प्राणत्व हैं। 'अधायुग' और 'विश्वामित्र और दो भाव नाट्य' ये कृतियाँ दोनों भाषाओं में प्रोत्साहित उत्कृष्ट गीति-नाट्य हैं।

## रेडियो नाटक

रेडियो नाटक का माध्यम ध्वनि है। उसका रसानन्द श्रवणेंद्रिय द्वारा ही प्राप्त किया जा सकता है। अतएव रेडियो नाटक श्रव्य काव्य या श्रव्य-नाटक है। यह नवीनतम नाट्य प्रकार है। रेडियो नाटक और रंगमंचीय नाटक में मूलभूत अंतर है। रंगमंचीय नाटक दृश्य भी है और श्रव्य भी। रेडियो नाटक केवल श्रव्य है। रंगमंचीय नाटक प्रेक्षक समूह के समक्ष रंगमंच पर अपने समक्ष उपकरणों के साथ प्रत्यक्ष होता है। उसके अभिनेतागण अपनी वेशभूषा और आवश्यक प्रसाधनों के साथ चतुर्विध अभिनय करते हुए मंच पर दृष्टिगत होते हैं। विभिन्न प्रकार की कलाओं का प्रदर्शन रंगमंच पर सहज साध्य है। इन सब लाभों से रेडियो नाटक वंचित रहता है। रेडियो-सेटवाला प्रत्येक घर इसका प्रेक्षक है। श्रोताओं और कलाकारों के मध्य कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं रहता। केवल शब्दों की सहायता से रेडियो-नाटक श्रव्य बनता है। प्रत्यक्ष प्रदर्शन की सुविधा न होने से रेडियो नाटक की सफलता का एकमात्र आधार सशक्त संवाद योजना है। वह केवल संवादों पर आधारित है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि रेडियो नाटक के संवाद किन्ने प्रभावशाली तथा शक्तिशाली होने चाहिएँ। ध्वनि या शब्द सकेतों के माध्यम से श्रोताओं के मानस पटल पर भावचित्र प्रकट होते हैं और वे अपने कल्पना चक्षुओं द्वारा उनके प्रत्यक्षीकरण का आनन्द लेते हैं। रेडियो नाटक को प्रेक्षणीय बनाने के लिए उच्च-कोटि का रचना-कौशल अपेक्षित है। रंगमंचीय नाटक की भाँति रेडियो नाटक में विषय-वस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, वातावरण, शैली, उद्देश्य सब कुछ होता है। परन्तु ये सभी तत्त्व रेडियो नाटक में विशेष कला-कौशल से समोजित होते हैं। रेडियो नाटककार को रेडियो की सीमाओं और सुविधाओं को सदैव दृष्टिसमक्ष रखकर नाट्य सर्जन करना पड़ता है। अतएव उसका कार्य बहुत कठिन एवम् कष्ट-साध्य है।

जैसा कि ऊपर कहा गया है रेडियो नाटक श्रव्य काव्य या श्रव्य-नाटक है। उसे दूसरे शब्दों में ध्वनि नाटक भी कह सकते हैं। रेडियो नाटक में ध्वनि का तीन रूपों में उपयोग होता है भाषा, ध्वनि-प्रभाव और संगीत। रेडियो नाटक कथनोपकथनाश्रित है। कथनोपकथन या तो गद्यात्मक होते हैं अथवा पद्यात्मक। कभी-कभी गद्य पद्य मिश्रित संवादों

।

का भी उसमें उपयोग होता है। रेडियो नाटक के मवादों की भाषा में प्रसाद गुण का होना अपरिहार्य है। विलम्ब या अस्पष्ट संवाद उसे असफल बना देते हैं। सरलता, स्वाभाविकता तथा सरसता रेडियो नाटक की भाषा के प्रधान गुण हैं। अमोघ प्रभाव की उत्पत्ति तथा प्रसंगानुरूप वातावरण की सृष्टि के निमित्त नाट्य प्रसारण के समय वर्ण, विद्युत, ध्वनी-तूफान, नदी-नालों पक्षी-पशु इत्यादि की ध्वनियों का उपयोग किया जाता है। इसी प्रकार भावाभिव्यक्ति को सबल बनाने और अपेक्षित वातावरण का निर्माण करने के लिए वाद्य संगीत की सहायता ली जाती है। दृश्यांतर में भी उसी का व्यवहार होता है। इन उपकरणों द्वारा नाटक को प्रभावोत्पादक बनाया जाता है। एक समर्थ स्रष्टा ही रेडियो नाट्य शिल्प में प्राण प्रतिष्ठा पर सकता है।

रेडियो नाटक का संक्षिप्त होना आवश्यक है। पन्द्रह-बीस मिनट या अधिक से अधिक भाग घटे में वह समाप्त होना चाहिए। रेडियो नाटक अंको में विभाजित नहीं होता। वह एक दृश्य का भी होता है और अनेक दृश्यों का भी। उसमें सकलनमय का निर्वाह अपेक्षित नहीं है। रेडियो के शक्तिशाली माध्यम द्वारा आज गद्य नाटक के उपरांत काव्य-नाटक, संगीत रूपक, एक पात्रो नाटक, रेडियो रूपक, इत्यादि अन्यान्य रूपक विधाओं का प्रसारण होता है।

भारत में प्रॉल इंडिया रेडियो के दिल्ली केन्द्र से सर्वप्रथम हिन्दी नाटक और बर्बई केन्द्र से सर्वप्रथम गुजराती नाटक का प्रसारण प्रारंभ हुआ। आज हिन्दी नाटक भारत के लगभग सभी केन्द्रों से और गुजराती नाटक अहमदाबाद, बड़ौदा, राजकोट और बर्बई केन्द्रों से प्रसारित होते हैं। प्रारंभ में विशिष्ट शैली-शिल्प के रेडियो नाटकों के प्रभाव में दोनों भाषाओं में रंगमंचीय नाटक प्रसारित होते रहे। पिछले कुछ वर्षों से रेडियो को ध्यान में रखकर नाटक लिखे जाने लगे हैं। जो रंगमंचीय नाटक रेडियो पर भी बहुत अधिक सफल हुए। उनके लेखकों में हिन्दी में रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट, उपेन्द्रनाथ अग्र, जगदीश-चन्द्र माथुर आदि और गुजराती में उमाशंकर जोशी, जयति दत्ताल, चन्द्रवदन मेहता, दुर्गेश शुक्ल इत्यादि विशेष उल्लेखनीय हैं।

आज रेडियो पर लगभग सभी प्रकार के हिन्दी गुजराती नाटक प्रसारित होते हैं। यहाँ यह संभव नहीं है कि दोनों भाषाओं के उन समस्त रेडियो प्रसारित नाटकों का विवरण प्रस्तुत किया जाय। जिन जिन लेखकों की रचनाएँ समय-समय पर रेडियो स्टेशनों पर प्रसारित होती हैं उनमें से कतिपय ये हैं हिन्दी में रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट, सैठ गोविन्द दास, विष्णु प्रभाकर, लक्ष्मीनारायणलाल, विनोद, रस्तोगी, प्रभाकर माचवे भारतभूषण अग्रवाल, धर्मवीर भारती, रामकृष्ण बेनोपुरी, सत्येन्द्र शर्मा इत्यादि और गुजराती में उमाशंकर जोशी, जयति दत्ताल, चन्द्रवदन मेहता, दुर्गेश शुक्ल धनसुखलाल मेहता, गुलाबदास ओकर, इन्दुलाल गांधी, चुनीलाल मडिया, शिवकुमार जोशी, भास्कर बोरा, अदीमजंबान, रवीन्द्र ठाकुर, पिनारालि ठाकुर आदि। इन लेखकों ने साहित्यिक नाटकों के साथ रेडियो के उपयुक्त नाटकों की भी सृष्टि की है। आज हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाटक-कार रेडियो नाट्य शिल्प की विशिष्टता से पूरी तरह परिचित हैं। रेडियो के नवीन माध्यम ने कई नये लेखकों को भी पैदा किया है। हिन्दी और गुजराती के कुछ लेखक तो केवल रेडियो के ही लिए लिखते हैं।

रेडियो द्वारा प्रसारित प्रारंभिक दोनों भाषाओं के नाटकों के कथानक अधिकतर



ऐतिहासिक एवं पौराणिक ही थे। स्वातन्त्र्योत्तर रेडियो नाटकों में ग्राम्य जीवन की सामाजिक समस्याएँ बहुत ज्यादा उभर आई हैं। राष्ट्रीय सरकार की स्थापना ने अन्यान्य कई राष्ट्रीयत्वपंक्त विषयों को प्रमुखता प्रदान की है। हास्य और व्यंग्य पर आधारित इन दिनों कई नाटक प्रसारित होते हैं। हिन्दी में प्रभाकर माचवे, चिरजीत, उपेन्द्रनाथ अशक और अमृतलाल नागर ने तथा गुजराती में चन्द्रवदन मेहता, अदीमजुंबान और फिरोज घाटिया ने हास्यरसाश्रित रेडियो नाटकों की सृष्टि की है।

आज रेडियो सम्य जीवन का अनिवार्य अंग बन गया है। रेडियो केन्द्र उत्कृष्ट कोटि के कार्यक्रमों को प्रसारित करने के लिए विशेष सक्रिय एवं सचेष्ट हैं। अतएव सत्वशील रूपकों की बहुत बड़ी संख्या में आवश्यकता उत्पन्न हो रही है। दोनों भाषाओं के नाट्यकार अधिकाधिक रेडियो नाटकों की सृष्टि कर इस वामन स्वरूप नाट्य प्रकार की विराट शक्ति को प्रगट करने का भगीरथ प्रयत्न करेंगे ही, इसमें संदेह नहीं।

## ग्यरहवाँ अध्याय रंगमंच

1

पीछे हम यह कह चुके हैं कि संस्कृत साहित्य में नाटक 'दृश्यकाव्य' माना जाता है। अभिनय उसका अनिवार्य अंग है। भरतमुनि ने अपने नाट्य शास्त्र में विविध नाट्य तत्वों के सूक्ष्म विवेचन के साथ-साथ रंगमंच और उसके अंगोपांगों का भी सविस्तार वर्णन किया है। इससे यह सिद्ध होता है कि संस्कृत नाटक के साथ रंगमंच का अविभाज्य संबंध रहा है। संस्कृत नाटक अवश्य अभिनीत रहे होंगे। दुर्भाग्य से आज हमारे पास ऐसे कोई साधन उपलब्ध नहीं हैं जिनकी सहायता से संस्कृत नाटक संबंधी रंगमंच के प्रादुर्भाव और विकास का क्रमिक इतिहास प्रस्तुत किया जा सके। छोटा नागपुर के निकट रामगढ़ नामक पहाड़ियों में कर्नल जे० आर० मोसली ने सन् १८५६ के लगभग दो गुफाएँ खूँड निकाली जिनसे अशोक कालीन "शिलालिपि" में लेख खुदे हुए हैं। इन गुफाओं के नाम हैं "सीतावेंग" और "जोगीमारा"। डॉ० थियोडोर ब्लोक ने सन् १८६४ में इनने पर्याप्त निरीक्षण और परीक्षण के पश्चात् इन्हें प्राचीन नाट्यगृहों के अवशेष माना है।<sup>१</sup> ये रंगमालाएँ ईसा से तीन सौ वर्ष पूर्व की हैं। यहाँ नाटक खेले जाते थे तथा कविता पाठ होते थे। इसका समर्थन कई विद्वानों ने किया है।<sup>२</sup> पर वर्ग्स आदि कतिपय विद्वानों ने इसका खंडन करते हुए यह प्रतिपादित करने का प्रयत्न किया है कि ये गुफाएँ निवास स्थान का ही काम देती थी और यदा-कदा इनके मध्यलण्ड में नृत्यसंगीत के आयोजन होते थे। जो कुछ भी हो, यह निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है कि प्राचीन काल में हमारे यहाँ नाट्यगृह थे और नाटकों का अभिनय होता था। मध्ययुग में यह परंपरा तो टूट गई, पर लोक नाटकों के खुले रंगमंच जारी रहे। "लोकनाटक" नामक इस प्रबन्ध के द्वितीय अध्याय में जिन लोकनाटकों का विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है वे सभी इसी 'लोकरंगमंच' पर खेले जाते रहे हैं।

'दृश्यकाव्य' के नाम से अभिहित संस्कृत के सभी नाटक 'रंगमंचीय' थे। "आ परि-तोपादिबहुधा न साधु मन्ये प्रयोग विज्ञानम्" कालिदास का यह पादशं सभी नाट्य स्रष्टाओं के दृष्टि-समक्ष रहता था। किन्तु आगे जाकर कई ऐतिहासिक कारणों से नाटक के इस रूप में परिवर्तन हुआ और वह दो भागों में विभक्त हो गया। एक रंगमंचीय नाटक और दूसरा वह नाटक जिसकी रचना या तो रंगमंच की याग को पूरा करने के लिए नहीं की गई या जिसमें रंगमंचीय गुण नहीं हैं। इन दो भागों में पात्र सृष्टि, भाषा-शैली, दृश्य-विधान, संवाद-योजना, दृष्टिकोण आदि कई बातों में भिन्नता दृष्टिगत होती है। पूर्व अध्यायों में हम

१. The Indian Stage—Vol I—Hemendranth Das Gupta 1934 Edition, p. 40.

२. (अ) The Theatre of the Hindus—by H. H. Wilson Etc., P. 221.

(आ) हमारा नाट्य परंपरा :—श्री० श्रीकृष्णदास, प्र० सं० १६५६, पृ० १३८।

अधिकांश दूसरे भाग के हिन्दी और गुजराती नाटकों का विवेचन कर चुके हैं। यहाँ हम 'रंगमंच' और उसके सदस्यों में दोनों भाषाओं के कुछ 'रंगमंचीय' नाटकों का अध्ययन करेंगे।

अंग्रेजों के आगमन के पश्चात् रंगमंच का आधुनिक युग शुरू होता है। अर्थात् रंगमंच के रंगमंच का सर्वप्रथम प्रारम्भ कलकत्ता में हुआ। सन् १७४७ ई० के प्लासी युद्ध के समय कलकत्ता में आज के मिशन-रो के पूर्वोत्तर भाग में साल बाजार में अंग्रेजों का 'प्ले हाउस' नामक नाट्य-ग्रह था—'जहाँ अंग्रेजों के द्वारा अंग्रेजी नाटक खेले जाते थे। युद्ध में उसके ध्वंस होने पर सन् १७७५ ई० में पुनः उसका निर्माण हुआ। कलकत्ता के अंग्रेजी रंगमंच की यह परम्परा उन्नीसवीं शताब्दी तक चलती रही। इससे प्रेरित तथा प्रभावित होकर हेरेमिस लेवेडेफ नामक रूसी यात्री ने सन् १७६५ ई० में कलकत्ता के मध्य भाग में एक नाट्यग्रह स्थापित किया और बाबू गोलोन्नाथ नामक बंगाली भाषाविद् की सहायता से 'छप्पेश' नामक बंगाली नाटक सर्वप्रथम दिनांक, २७ नवम्बर १७६५ के दिन खेला।' इसमें बंगाली पुरुषों के साथ स्त्रियों ने भी भाग लिया।' तत्पश्चात् नाट्यग्रह और नाटक मण्डलियाँ क्रमशः बनी और टूटी। पर बंगाली नाट्याभिनय की यह परम्परा लेवेडेफ के अनन्तर आज तक अक्षुण्ण रूप में जारी रही है। समस्त भारत में बंगाली रंगमंच सर्वप्रथम प्रारम्भ हुआ और उसका चरमोत्कर्ष भी हुआ। उसने हमारे देश की रंगमंचीय प्रवृत्ति को नेतृत्व प्रदान किया। उसे-कलात्मक दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध और सम्पन्न बनाने वाले नाट्याचार्य गिरीशचन्द्र घोष और शिशिर भादुड़ी यहाँ अद्यावत् स्मरणीय हैं।

जहाँ तक हिन्दी और गुजराती रंगमंचों का प्रश्न है उनका विकास बंगाली रंगमंच के अनन्तर हुआ है। परन्तु बंगाली रंगमंच ने उन्हें प्रत्यक्ष रूप से प्रभावित नहीं किया। उनका विकास अन्य स्रोतों से हुआ। इस विषय की विवेचना करने के पूर्व यहाँ हम उस "इन्दर सभा" का परिचय प्राप्त कर लें जिसका सम्बन्ध हिन्दी-गुजराती दोनों के रंगमंचों से समान रूप से है।

### 'इन्दर-सभा'

अवध के सुप्रसिद्ध नवाब वाजिदअली शाह (शासन काल १८४७—१८८७ ई०) के समकालीन सैयद आगाहसन 'अमानत' (सन् १८१६—१८५८ ई०) थे। उन्होंने लखनऊ में "इन्दर-सभा" गीतिनाट्य (प्रोपेरा) की सन् १८५३ ई० में रचना की। यह हिन्दी-उर्दू का प्राचीनतम उपलब्ध रंगमंचीय नाटक है। यह कहा जाता है कि 'अमानत' वाजिदअलीशाह के दरबारी कवि थे। उन्होंने अपने आश्रयदाता की आज्ञा से ही 'इन्दर-सभा' नाटक लिखा। लखनऊ के 'कैसरबाग' में एक रंगमंच बनाया गया जहाँ इस नाटक का अभिनय किया। यह मन और राम बाबू सक्सेना के "A History of Urdu Literature" (उर्दू साहित्य का इतिहास) नामक ग्रन्थ के आधार पर प्रचलित हुआ। हिन्दी और गुजराती के कई लेखकों ने

१. The Indian Stage, Vol I—Hemendra Nath Das Gupta, 1934, Edition, P. 176.

२. The Indian Stage, Vol I—Hemendranath Das Gupta, 1934 Edition, P. 220.

३. Ibid, p. 220.

इस मत को ग्रहण किया है।<sup>१</sup> किन्तु श्री सबनेना के इतिहास पर भाषून यह मत भव गलत साबित हुआ है। प्रयाग विश्वविद्यालय के उर्दू विभाग के प्राध्यापक श्री मसीहज्जामों इस मत का खण्डन करते हुए अपने एक लेख में लिखते हैं कि “यह बात बिलकुल भ्रमप्रमाणित है। ‘भ्रमानत’ का वाजिदमलीशाह के दरबार से कभी कोई सम्बन्ध नहीं रहा।”<sup>२</sup> इससे यह स्पष्ट है कि ‘इन्दर-सभा’ की रचना भ्रमानत ने स्वेच्छापूर्वक की थी। लखनऊ विश्वविद्यालय के उर्दू के प्राध्यापक श्री सैयद मसज्जदहसन रिजवी भी अपनी पुस्तक ‘इन्दर-सभा’ में प्रो० मसीहज्जामों के कथन का समर्थन करते हैं।<sup>३</sup> आकाशवाणी लखनऊ से प्रसारित एक वार्ता में श्री एस० इहनिशाम हुसैन भी यही राय पेश करते हैं कि “नवाब वाजिदमली शाह के कहने से आगाहसन ‘भ्रमानत’ ने यह ड्रामा (इन्दरसभा) लिखा था कि ‘भ्रमानत’ वाजिदमली शाह के दरबारी शायर थे। इन बातों को मैं इसलिए नहीं मानता क्योंकि ‘भ्रमानत’ ने खुद ‘इन्दरसभा’ लिखने की वजह अपने दोस्त हाजी मिर्जा आबिदमली की फरमाइश बताई है।”<sup>४</sup>

इन प्रमाणों से यह निश्चि होता है कि भ्रमानत की ‘इन्दरसभा’ का वाजिदमलीशाह से कोई सम्बन्ध नहीं है। भव प्रश्न यह है कि ‘इन्दरसभा’ का वाजिदमलीशाह से सम्बन्ध कैसे जुड़ गया ?

इसका कारण यह है कि नवाब वाजिदमलीशाह के जमाने में भी रासलीलाएँ प्रचलित थी। इन्हीं रासलीलामों के आधार पर विविध घटनाओं को लेकर रंगीले वाजिदमलीशाह ने राधाकृष्ण के ‘रहस’ (रास या रासलीला) लिखे थे। जो गीमती नदी की ओर केसर-बाग में स्थित उसके ‘रहसखाने’ में नृत्य, संगीत, अभिनय आदि के द्वारा खेले जाते थे और जिनमें कई स्त्रियाँ और पुरुष भाग लेते थे। इस प्रकार ‘रहस’ का सम्बन्ध वाजिदमलीशाह से है और ‘रहस’ से प्रभावित होकर आगाहसन, ‘भ्रमानत’ लखनवी ने उसी के

#### १. (क) हिन्दी

(अ) अधुनिक हिन्दी साहित्य (१८५० से १९००) डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय, पृ० २७१।

(आ) हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डॉ० दशरथ भोभा, पृ० ३६६।

(इ) भारतेन्दु नाट्य साहित्य, डॉ० नरेन्द्र कुमार शुक्ल, पृ० ३७।

(ई) हिन्दी के पौराणिक नाटक, डॉ० देवाय सनादय, पृ० २२०।

#### (ख) गुजराती :—

(अ) गुजराती के अभिनयाचार्य श्री जयशंकर ‘सुन्दरी’ अपनी हस्तलिखित टायरी में (पृ० ३) लिखते हैं :—“मर्वाड़ प्रदेश की रगभूमि से सम्बन्धित सभी लोग रदतापूर्वक यह मानते हैं कि वाजिदमली शाह ने अपनी ननकियाँ के द्वारा ‘सम्भरपरी’, ‘पु. राजपरी’ आदि का अभिनय करवाया था और उसमें उन्होंने स्वयं राजा इन्द्र का पात्र लिया था। यह खेल (इन्दरसभा) राजमहल में खेला गया था।” (अनूदित)

(आ) श्री मूलजी भार्दे पी० शाह का एक पद्य मेरे नाम।

२. हिन्दुरतानी (इलाहाबाद) में प्रकाशित लेख—लेखक—प्रो० मसीहज्जामों। अंक—अगस्त-दिसा-१९५८, पृ० ५३-५४।

३. हमारी नाट्य परम्परा—श्री० श्रीकृष्णदास, पृ० २०६-७।

४. ‘सारंग’ भाल इण्डिया रेडियो का पत्रिका पत्र, अंक—२२, अप्रैल सन् १९५६ ई०, वार्ता—‘द्रामा और नाटक’ पृ० ३०।

५. ‘कादविनी’ मार्च १९६२ में लेख—“उर्दू के प्रधान नाटककार और निर्देशक वासिदमलीशाह”—ले० प्रो० मसीहज्जामों, पृ० २१।

दग पर "इन्दरसभा" नाटक बनाया। इसलिए 'इन्दरसभा' का सम्बन्ध वाजिदअलीशाह से जुड़ गया है ऐसा प्रतीत होता है।

'इन्दरसभा' शृंगार-प्रधान गीतिनाट्य (Opera) है। इसका विषय प्रेम और शृंगार से सम्बन्धित है। राजा इन्द्र इसका नायक है। उसके सामने सभी परियाँ नाचती हैं। एक परी जिसका नाम 'सञ्जपरी' है गुलफाम नामक इसान से प्यार करती है। इन्द्र इसे पराद नहीं करता। उस परी को कष्ट देता है। उसकी परीक्षा ली जाती है। उसमें सफल होने पर परी को अपने प्रियतम गुलफाम का साक्षात्कार होता है। इस छोटे से कथानक को अमानत में 'इन्दरसभा' में भारतीय और फारसी नाट्य-तत्वों के समिश्रण द्वारा प्रस्तुत किया है।

'इन्दरसभा' का रचना-विधान 'रहस' (रास) से मिलता-जुलता है। प्रारम्भ में निर्देशक रगमच पर आकर प्रेक्षकों को संबोधित कर कहता है —

'सभा में दोस्तों! इन्द्र की आनन्द आनन्द है।

परी जमालो के अफसर की आनन्द आनन्द है।'

तत्पश्चात् राजा इन्द्र प्रवेश करता है और अपना परिचय यह स्वयं देता है—

'राजा हूँ मैं कीम का और इन्द्र मेरा नाम।

बिन परियों के दीव के मुझे नहीं आराम ॥'

फिर इन्द्र परियोंको लाने की आज्ञा देता है। प्रत्येक परी का पहले परिचय दिया जाता है। तदन्तर उद्यता प्रवेश होता है। आकर वह भी अपना परिचय देती है। यथा —

पुलराजपरी — 'गाली हूँ मैं और नाच सदा काम है मेरा।

आफाक में पुलराजपरी नाम है मेरा ॥'

इस प्रकार सञ्जपरी, नीलमपरी, गुलफाम आदि सभी पात्र क्रमशः मंच पर आते हैं। नाच-गान होना है। संगीत और पद्यरमक संवादों द्वारा कथा विकास होता है। बीच-बीच में आवश्यक रगमचीय सूचनाएँ संगीतकार या निर्देशक देता है। इस तरह यह नाटक अभिनीत होता है।

'इन्दरसभा' की रचना के समय सभी लोकनाटकों के अभिनय में अश्लीलता आ गई थी। याना, स्वांग रासलीला, भवाई आदि सभी में स्थूल शृंगार भावना और वीभत्स गीतों की भरमार थी। अमानत कृष्ण 'इन्दरसभा' भी इस विषय में उसी परम्परा का निर्वाह करती है। 'इन्दरसभा' का वातावरण अत्यन्त अश्लीलता एवं अभद्रता से परिपूर्ण है। उसमें शृंगारिक गानों की भरमार है। विलासी वातावरण के अनुरूप ठुमरी, गजल, वसत, होसी आदि राग-रागिनियों की रचनाएँ उसमें हैं। नृत्य और संगीत उसके अविभाज्य अंग हैं।

'इन्दरसभा' की भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन सबसे पहले रोजेन नामक एक जर्मन विद्वान ने किया। इसकी भाषा फारसी शब्दों से भरी हिन्दी-उर्दू है। चौबोलो, छंदो और गीतों का प्रयोग हिन्दी की प्रवृत्ति का परिचय देता है। ब्रजभाषा और अवधी के शब्दों का भी इसमें प्रयोग हुआ है। खड़ी बोली तो सर्वत्र है ही। इसके अतिरिक्त 'सखनवी टकसाली उर्दू' और विनष्ट उर्दू का भी बहुत काफ़ी प्रयोग हुआ है।

वाजिदअलीशाह के जमाने में अमानत की 'इन्दरसभा' सबसे पहले सखनऊ में खेली

गई। उसे अभूतपूर्व सफलता तथा अप्रत्याशित लोकप्रियता प्राप्त हुई। प्रो० ममीहुज्जमा का कथन है कि 'इन्दरसभा' जब लखनऊ में खेली गई तो उसमें परियों का पार्ट भी लडको ने किया था। इसको देखकर लोगो ने इतना पसंद किया कि मोहल्ले मोहल्ले यह खेला जाता रहा। लखनऊ में उसकी धूम मच गई। ड्रामा का नाम ही आमतौर से 'इन्दरसभा' हो गया। बहुत सी नाटक कपनियां कायम हो गईं जो अपने अपने तौर पर "इन्दरसभाएँ" खेलने और मुल्क में दौरे करने लगीं।<sup>१</sup> भारतीय और यूरोपीय भाषाओं में इसके अनुवाद हुए। 'इन्दरसभा' का जर्मन भाषा में अनुवाद करनेवाले जर्मन विद्वान रोजेन ने अपनी विताय में 'इन्दरसभा' के सोलह प्रकाशनों का वर्णन किया है जिनमें उर्दू के अतिरिक्त चार नागरी लिपि में और एक मराठी लिपि में है। लन्दन की इण्डिया आफिस लायब्रेरी सूची में 'इन्दरसभा' के ४८ प्रकाशनों का विवरण है जिनमें से ११ नागरी, ५ गुजराती, और १ गुरुमुखी लिपि में है।<sup>२</sup>

'इन्दरसभा' की इस असाधारण लोकप्रियता से प्रेरित होकर अन्य लेखकों द्वारा लिखी गई ग्यारह 'इन्दरसभाएँ' आज उपलब्ध होती हैं। इनमें मदारीलाल कृत 'इन्दरसभा' विशेष रूप से उल्लेखनीय है। अमानत की इन्दरसभा के एक वर्ष बाद ही हिन्दी में "नाटक छैल बटाऊ रानी मोहना का" (१८५४) 'मुछ-न्दरसभा' आदि ओपेरा अमानत की रचना मैली पर रचे गये।<sup>३</sup>

'नाटक छैल बटाऊ' का गुजराती संस्करण बम्बई के पारसी लेखक नशरवानजी खानसाहब ने 'बिक्टोरिया नाट्य मंडली' के लिए तैयार किया। बम्बई में भी 'इन्दरसभा' के प्रयोग पारसी नाटक कम्पनियों द्वारा किये जाने लगे।<sup>४</sup> तदुपरांत "उसके अनुकरण पर खुरशेद सभा', फररोख सभा' 'हवाई सभा' 'बदर सभा' आदि गीतिनाट्यों (Operas) की अन्य लेखकों ने रचनाएँ की और उन सबका अभिनय भी हुआ। तदन्तर बालकों के लिए "बुलबुली इन्दरसभा" भी लिखी गई जिसे बम्बई के बच्चे ने खेला। दर्शक इसे देखकर प्रसन्न हो गए।<sup>५</sup>

'इन्दरसभा' के अभिनय की जनप्रियता क्रमशः समस्त भारत में फैल गयी। इसे बम्बई की पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों ने भारत के कई प्रमुख नगरों में खेला।<sup>६</sup> तदुपरांत गुजराती और मराठी नाटक मण्डलियों ने भी 'इन्दरसभा' के प्रयोग किये।<sup>७</sup> 'इन्दरसभा' का

१. हमारी नाट्य-परम्परा—श्री कृष्णदाम, पृ० २०३।

२. 'हिन्दुस्तान' में लेख—'इन्दरसभा', ले० प्रो० ममीहुज्जमा, अक—अगस्त-दिसम्बर-१९५८, पृ० ५६।

३. (क) हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० १२।

(ख) आधुनिक हिन्दू साहित्य (१८५०-१९००)—डॉ० लक्ष्मीनारायण वाष्ण्य, पृ० २२३।

४. (अ) अभिनयकला—ले० श्री नरसिंहराय भोलानाथ दिवेडिया, आवृत्ति पहली, १९३०, पृ० ७७।

(आ) प्रवेशको-गुच्छ-१—श्री० बलवन्तराय कल्याणराय ठाकुर पहली आवृत्ति-१९५६।

५. हस्तलिखित टायरी—श्री जयशंकर 'मुन्दरी', पृ० ६४।

६. (अ) 'बांध गठरिया' भा० २—श्री चन्द्रबदन मेहता जी, १९५४ की पहली आवृत्ति, पृ० ५६।

(आ) मराठी रंगभूमि—श्री० आ० वि० कुलकर्णी, पृ० १०६।

७. (अ) 'गुजराती नाट्य पत्रिका', अंक ६, अप्रैल १९५६, पृ० ४०।

(आ) 'मराठी रंगभूमि ग्रन्थ' में 'डोंगरेवाची कम्पनी' नामक परिच्छेद—ले० श्री आ० वि० कुलकर्णी, द्वि० भा०, १९६१, पृ० १०६।

व्यापक प्रभाव इससे भी जाना जा सकता है कि कई थियेट्रिकल नाटकों में 'इन्दरसभा' विशेष धन के रूप में जुड़ी और बच्चों के गायन 'इन्दरसभा' के गायनों की तर्जों पर रचे गए।<sup>१</sup> वस्तुतः 'इन्दरसभा' का हमारे आलोच्य रंगमंच के इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है।

### व्यावसायिक रंगमंच

व्यावसायिक रंगमंच उन नाट्य मंडलियों या थियेट्रिकल कम्पनियों से सम्बन्धित है जिनकी स्थापना व्यवसाय, व्यापार के हेतु होती है और जिनका प्रधान लक्ष्य धनोपार्जन होता है। वे मंडलियाँ, जिनका प्रयोजन नाट्याभिनय द्वारा बला और साहित्य की स्थापना करना होना है या जिनकी प्रवृत्ति धर्मलाभ के लिए नहीं, अपितु भानन्द प्राप्ति निमित्त होती है और जिनमें शौरिया तोर पर सभी सदस्य सम्मिलित होते हैं, अव्यावसायिक रंगमंच के अन्तर्गत आती हैं। हिन्दी-गुजराती रंगमंच का विशेष सम्बन्ध व्यावसायिक रंगमंच से रहा है। अतः सर्वप्रथम यहाँ उसका आलोचनात्मक इतिहास प्रस्तुत करना युक्तियुक्त होगा। तत्पश्चात् अव्यावसायिक रंगमंच का विवरण पेश किया जाएगा।

### पारसी रंगमंच

हिन्दी गुजराती अधिकांश अभिनेय नाटकों का रंगमंच पर प्रवेश पारसी रंगमंच द्वारा हुआ है। इस पारसी रंगमंच का सम्बन्ध भारतीय संस्कृत रंगमंच से न होकर पाश्चात्य रंगमंच से रहा है। पारसी रंगमंच वस्तुतः गुजराती रंगमंच है, जिसका जन्म बम्बई में गुजराती भाषी पारसी सज्जनों के प्रयत्नों से हुआ है। इसी पारसी गुजराती रंगमंच पर हिन्दी-उर्दू नाटकों का सर्वप्रथम अभिनय बम्बई में प्रारम्भ हुआ और कालान्तर में उसमें अखिल भारतीय रूप ग्रहण कर लिया। इसी पारसी गुजराती रंगमंच का इतिहास हिन्दी व्यावसायिक रंगमंच का इतिहास है। 'हिन्दी का कोई अपना रंगमंच नहीं है।' इस मत का समर्थन हिन्दी के कई विद्वानों ने किया है।<sup>२</sup> हिन्दी रंगमंच बहलाने वाली और इस नाम को सार्थक करने वाली कोई स्थायी चीज़ हिन्दी जगत् के पास अभी तक भी नहीं है।<sup>३</sup> आशा की जाती है कि हमारे स्वतन्त्रोत्तर प्रयत्नों के फलस्वरूप हिन्दी का रंगमंच अस्तित्व में आएगा।

१. उदाहरणार्थ—नजीरबेग का 'इरिश्चन्द्र नाटक', राममजन मिश्र 'रत्नचन्द्र' का 'इरिश्चन्द्र नाटक', बापिन मुहम्मद अब्दुल्ला का 'शकुन्तला' नाटक, राममजन मिश्र का 'प्रह्लाद नाटक' आदि—भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य—ले० डॉ० गोपीनाथ तिवारी, पृ० ५१।

२. देखिए—'राजसिंह ने विमलदेवी' नामक नाटक—ले० बाघजी भाई आशराम ओझा—मौखी सुनोष आर्थ नाटक मण्डली, जीजी आवृत्ति, १८६२।

३. महाकवि जयराकर प्रसाद—'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', द्वितीय संस्करण, सन् २००५ वि, पृ० १०६।

४. अ—डॉ० नगेन्द्र—आधुनिक हिन्दी नाटक, अष्टम संस्करण—१९६०, पृ० १।

आ—श्रीकृष्णदास—हमारी नाट्य परम्परा, पृ० ६०७।

५—डॉ० दशरथ सनाढ्य—हिन्दी के पौराणिक नाटक पृ० २१६।

६. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—ले० डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० ६८।

अमानत कृत 'इन्दर सभा' (१८५३) के और पारसी व्यावसायिक रंगमंच के उद्भव के पूर्व इंग्लैण्ड से अभिनेताओं की कम्पनियाँ भारत के पश्चिमी भाग में बम्बई और अन्य बड़े-बड़े शहरों में आती और अंग्रेजी खेलों का प्रदर्शन करती।<sup>१</sup> इनके प्रतिरिक्त रशियन, इटैलियन और फ्रेंच कलाकारों का भी इसी प्रकार आगमन होता।<sup>२</sup> सन् १८४५ में यूरोप की किसी ओपेरा कम्पनी ने अपने सच से बम्बई में ग्रांटरोड पर 'रॉयल थियेटर' नामक एक छोटा-सा नाट्यगृह बनवाया।<sup>३</sup> इस नाट्यगृह में पश्चिमी लोगों द्वारा अभिनीत नाटकों एवं ओपेराओं से अंग्रेजी अफसरों और उनसे सम्बन्धित अन्य लोगों का मनोरंजन होता था। अधिकतर शेक्सपियर के ही नाटक खेले जाते थे। बम्बई के तत्कालीन नगरपति मर जनन्नाथ शंकरसेठ ने उक्त नाट्यगृह सन् १८४७-४८ के करीब खरीद लिया।<sup>४</sup>

इन यूरोप से आने वाली नाट्य-कम्पनियों के अंग्रेजी नाटकों तथा स्कूल-कॉलेजों के अंग्रेजी 'कॉन्सर्टों' को देखकर बम्बई के कुछ पारसी नवयुवकों ने सन् १८५२ ई० में पहली अर्धवैतनिक 'पारसी नाटक मण्डली' शुरू की।<sup>५</sup> तदन्तर कई शौकिया नाटक मण्डलियाँ अस्तित्व में आयीं। उनमें से दो एक मण्डलियाँ शेक्सपियर के अंग्रेजी नाटकों के प्रयोग करती थी। एक-दो ईरानी नाटक मण्डलियाँ फारसी में नाटकों का अभिनय करती थी और शेष सभी पारसी मिश्रित गुजराती में नाटक खेलती थी। 'रस्तम और सोराब' सबसे पहला गुजराती नाटक बम्बई में सन् १८५३ में 'पारसी नाटक मण्डली' द्वारा खेला गया।<sup>६</sup> इस मण्डली को प्रेरणा और प्रोत्साहन देने वाले सुप्रसिद्ध देश नेता स्व० दादाभाई नौरोजी थे और एक प्रसिद्ध महाराष्ट्री सज्जन डॉ० भाऊदाजी इसकी परामर्शदात्री समिति में थे। बम्बई में सन् १८५३ से १८६६ के बीच लगभग बीस अर्धवैतनिक नाटक मण्डलियाँ प्रमत्तः अस्तित्व में आयीं।<sup>७</sup> उनमें से कुछ तो बन्द हो गई और कुछ भागे चलकर पेशेवर नाटक मण्डलियों के रूप में परिवर्तित हो गईं।

फारसी के समर्थ विद्वान, सुप्रसिद्ध गुजराती नाट्यकार, पत्रकार, समाज सुधारक और शिक्षा-प्रेमी केजुशरू नवरोजी कावराजी के मार्ग दर्शन में बम्बई में सन् १८६७-६८ में सबसे पहली व्यावसायिक नाटक मण्डली का प्रारंभ हुआ जिसका नाम 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' था।<sup>८</sup> इस मण्डली के चार मालिकों में से एक पारसी नाट्य-सृष्टि के सर्वमान्य नेता,

१. 'गुजरात एक परिचय' नामक कांग्रेस स्मृतिग्रंथ में 'रंगभूमि ना सो वर्ष' नामक लेख।  
—ले० श्री चन्द्रवदन मेहता—पृ० २२६।

२. 'बोध गठरिया' भाग २, ले० श्री चन्द्रवदन मेहता प्रथम आवृत्ति, पृ० ५१।

३. " " " " "

४. " " " " "

५. "पारसी नाटक तत्कालीन तवारीख"—डॉ० धनजीभाई न० पटेल, पृ० १६३१, पृ० २।

६. 'गुजराती नाट्य' में 'आपणी रंगभूमि' लेख—ले०—डॉ० डी० जी० व्यास, अमृतसर, १९५६, पृ० ५।

७. "गुजरात एक परिचय" नामक कांग्रेस स्मृतिग्रंथ में 'रंगभूमि' शीर्षक लेख—ले० श्री हरकान्त शुक्ल, पृ० २२४।

८. (अ) पारसी नाटक तत्कालीन तवारीख—डॉ० धनजीभाई न० पटेल, पृ० २।

(आ) डॉ० शिवाभूष कावराजी—'गुजराती साहित्य परिषद् की प्रैमास्तिक पत्रिका', प्रस्तुत पहलु—अंक श्रीजी, पृ० २१३।

(इ) हस्तलिखित दाखी—श्री जयशंकर 'सुंदरी', पृ० २०।



प्रनुभवो दिग्दर्शन एवम् सफल अभिनेता श्री दादाभाई रतनजी ठूठी के और संचालन मिति के अध्यक्ष थे 'रोयल थियेटर' के मालिक महाराष्ट्री सङ्ग्रहस्थ श्री विनायक जगन्नाथ शकरसेठ । श्री के सुनारू कावराजी ने इसका मंत्री पद ग्रहण किया था । इस मंडली ने सन् १८६६ में सबसे पहले के सुनारू कावराजी का 'बेजन भने मनी जेह' नामक गुजराती नाटक खेला जिसका कथानक प्राचीन ईरानी इतिहास से संबंधित है । तत्पश्चात् 'निन्दाखानू', 'हरिश्चन्द्र', 'लवकुश' आदि कई नाटक खेले । सुरशोद वालीवाला ने सर्वप्रथम विक्टोरिया नाटक मंडली के नाटक 'बेजन भनी जेह' (१८६६) में एक स्त्री की भूमिका ली थी । इसमें उन्हें प्रसाधारण सफलता प्राप्त हुई थी । इसी प्रकार पेस्तनजी फरामजी मादन ने इसी मंडली के 'दादे दरियाव' याने 'सुनारू नो साविन्द खुदा' नामक गुजराती नाटक में 'भावान' नामक नारी पात्र का अभिनय कर अनिष्ट प्रसिद्धि प्राप्त की थी । 'विक्टोरिया नाटक मंडली' के प्रारंभिक अभिनेताओं में दादाभाई रतनजी ठूठी, सुरशोद वालीवाला, उनके पिता मेरवानजी वालीवाला, नसरवानजी फरामजी मादन, उनके भाई पेस्तनजी फरामजी मादन आदि थे । आगे जाकर इस मंडली के मालिकों और अभिनेताओं में काफी परिवर्तन हुए और इसके दो विभाग भी हो गये विक्टोरिया नाटक मंडली और ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक मंडली ।

### हिन्दी-उर्दू भाषा का प्रारंभ .

प्रारंभ में ही बम्बई बहुभाषाभाषी नगर रहा है । अतः भावे, बिलॉस्कर, डोगरे आदि मराठी नाटक मंडलियाँ बम्बई में बसे हुए सभी प्रांतों के लोगों के लिए अपने मराठी नाटकों के साथ हिन्दी में भी नाटक खेलती थी । बम्बई के सर जगन्नाथ शकरसेठ के प्राट-रोड थियेटर में भावे नाटक मंडली अथवा सागलीकर नाटक मंडली ने १८५४ ई० में "राजा गोपीचन्द" नामक पहला हिन्दी नाटक खेला । इस प्रकार हिन्दी नाटक का सर्वप्रथम अभिनय बम्बई में एक मराठी नाटक मंडली द्वारा हुआ । यह नाटक मंडली सन् १८५३ में महाराष्ट्र के अतगंत सागली रियासत के महाराजा सर चितामणिराव आप्पा साहव पटवर्धन व प्रोत्साहन से उनके एक आश्रित श्री विष्णुदास भावे ने प्रारंभ की थी । इस मंडली ने सर्वप्रथम 'सीता स्वयंवर' नामक मराठी पौराणिक पद्य नाटक १८५३ ई० में खेला । यह मंडली

१. (अ) गुजराती साहित्य परिषद् की त्रैमासिक पत्रिका, पृ० १—अंक ३ 'स्व० देसुसू कावराजी' लेख—लेखक—डॉ० शिवाचू कावराजी, पृ० २३ ।

(आ) पारसी नाटक तत्त्वा नी तवारीख—डॉ० धनजीभाई न० पटेल पृ० २ ।

(इ) 'स्मारक सत्य' गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव, पृ० १३ ।

(ई) हस्तलिखित डायरी—श्री अयराकर 'सुदरी' पृ० २२ ।

२. पारसी नाटक तत्त्वा नी तवारीख—डॉ० धनजीभाई न० पटेल । १८३१, पृ० ६० ।

३. वही पृष्ठ १०५ ।

४. (अ) नाथ गठरिया, भा० = . श्री चन्द्रवदन मेहता, पृ० ५३ ।

(आ) 'गुजराती नाट्य पत्रिका' में लेख—'आपसी रंगभूमि'—ले० डॉ० जी० व्यास 'अक्टूबर १९५६' पृ० ६ ।

५. मराठी रंगभूमि—ले० श्री आप्पा विष्णु कुलकर्णी, दि० भा० १९६१, पृ० १५ और ३६ ।

६. मराठी रंगभूमि—ले० आ० वि० कुलकर्णी पृ० ३६ ।

सागली के बाहर बम्बई, सौराष्ट्र और गुजरात में घूम-घूमकर अपने नाटक प्रदर्शित करती थी। इन नाटकों के सवाद मराठी से अनूदित हिन्दी में होते थे और गीत मूल मराठी में ही रहते थे, क्योंकि मराठी गीतों का हिन्दी में पद्यबद्ध अनुवाद करना कठिन माना जाता था।

बम्बई में दाकर सेठ का जहाँ नाट्यग्रह या उस आर्ट रोड विभाग में अधिकांश मुसलमान रहते थे। इसके अतिरिक्त लखनऊ की ओर से कुछ उर्दूदाँ मुसलमान पारसी नाटक कम्पनियों में नौकर हो गये थे। व्यापारिक और व्यावहारिक मनोवृत्ति के पारसी मालिकों को हिन्दी-उर्दू (हिन्दुस्तानी) भाषा में नाटक खेलने पर अखिल भारतीय क्षेत्र प्राप्त होने की ओर उसके द्वारा पनोनाज़न करने की सख्त सलाह दृष्टिगत होने लगी थी। इन सब बातों से प्रेरित होकर 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के मालिकों में से एक मालिक सौराब जी पटेल एम० ए० (दाजी पटेल) ने 'सोने के मूल की खुरशीद' नामक हिन्दी-उर्दू नाटक सर्व-प्रथम बम्बई में सन् १८७१ में विक्टोरिया थियेटर में खेला जिसे आशातीत सफलता प्राप्त हुई। यह नाटक एदलजी लोरी कृत गुजराती नाटक 'सोनाना मुलनी खोरशेद' का अनुवाद था। इसके अनुवादक थे वेहगमजी फरदुनजी मर्जवान। 'सोने के मूल की खुरशीद' की अत्यधिक लोकप्रियता से प्रेरित एवं प्रोत्साहित होकर बम्बई की अन्य पारसी नाटक मण्डलियों ने भी गुजराती नाटकों के साथ हिन्दी-उर्दू नाटक खेलने शुरू किये। इनमें एल्फिन्स्टन एल्फेड, ओरिजिनल विक्टोरिया, एम्प्रेस विक्टोरिया, न्यू एल्फेड आदि नाटक मण्डलियों के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

उपरिलिखित गुजराती रगमच के अध्येताओं के प्रमाणों से यह सिद्ध होता है कि पारसी नाटक मण्डलियों का प्रारम्भ न 'इन्दरसभा' की प्रेरणा से हुआ और न इन मण्डलियों ने इन्दरसभा के अनुकरण पर हिन्दी उर्दू नाटक खेलने शुरू किये। वस्तुतः बम्बई में आने वाली यूरोपीय ड्रामेटिक कम्पनियों के खेलों की ओर बम्बई के यूरोपीयन क्लबों के नाट्य प्रयोगों की देखकर तथा उनसे प्रेरणा प्राप्त कर पारसी नाटक मण्डलियों ने जन्म लिया। प्रारम्भ में ये 'एमेच्योर क्लबों' के रूप में थीं। आगे जाकर व्यावसायिक नाटक मण्डलियों के रूप में उनका परिवर्तन हो गया। इसका प्रामाणिक विवरण ऊपर प्रस्तुत किया गया है। अतएव अब डॉ० दशरथ शोभा का यह कथन युक्तियुक्त प्रतीत नहीं कि "इन्दरसभा" के व्यवसाय को देखकर कतिपय उन्मादी पारसी-सज्जनों ने एक ड्रामेटिकल कम्पनी खोलने का सूत्र दिया।" सब बात तो यह है कि 'इन्दरसभा' (१८५३) के उद्भवकाल से ही बम्बई में पारसी ड्रामेटिक क्लबों का प्रचलन था और पारसी लोग अंग्रेजी तथा पारसी गुजराती भाषा में नाटक खेलते रहते थे। हाँ, इसमें कोई शक नहीं कि 'इन्दरसभा' की अखिल भारतीय लोकप्रियता से प्रभावित होकर पारसी, गुजराती और मराठी नाटक मण्डलियों ने उसे भी खेलना शुरू कर दिया था। इसका उल्लेख पीछे 'इन्दरसभा' की विवेचना करते समय किया जा चुका है।

१. (अ) श्री परामजी गुप्तपदवी दलाल का "वही बोधनो रास कषासो :— के० न० कावरा रमारक अक 'में लेख—' श्री० कावराजी नो नाटक कस्ता साधेनो संवध, एक जूना खेलाडीना नाजर— पृ० ५६।

(आ) श्री चंद्रदत्त मेहता—'बोध गठरिया' भा० २, प्र० भा० १६५४, पृ० ५५।

(इ) डॉ० टी० जी० व्याम का 'गुजराती नाट्य' नामक पत्रिका के "आपली रगमचि" नामक लेख— पृ० ७ अक-३ अन्तः—१६५६, पृ० ६।

(ई) श्री जयशंकर 'मुन्दरा' की हस्तलिखित टायरी पृ० ५४।

- (२) हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास—डॉ० दशरथ शोभा—पृ० ३६६।

नाट्य साहित्य विषयक लगभग सभी हिन्दी शोधग्रन्थों में यह निर्देश किया है कि पेस्तनजी फरामजी ने १८७० के आसपास बम्बई में 'थोरिजिनल विक्टोरिया बम्पनी' नामक सबसे पहली पारसी नाटक मण्डली खोली।<sup>१</sup> यह बयान पुन विचारणीय है। पीछे कहा जा जा चुका है कि बम्बई की सबसे पहली व्यावसायिक पारसी नाटक बम्पनी "विक्टोरिया नाटक मण्डली" थी, जिसकी स्थापना सन् १८६७-६८ ई० में हुई थी और जिसके मालिक थे दादाभाई रतन जी ठूँठी। इसमें मुख्य अभिनेता (१) दादाभाई, रतन जी ठूँठी, (२) सुरशीद वालीवाला (३) मेरवानजी वालीवाला (४) पेस्तनजी फरामजी मादन (५) नम्रवानजी फरामजी मादन आदि थे।<sup>२</sup> 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' के दूसरे मालिक कुंवरजी नाजर के साथ मनमुटाव हो जाने के कारण दादाभाई सोराब जी, पटेल एम० ए० ने उससे अलग होकर 'थोरिजिनल विक्टोरिया नाटक मण्डली' (न कि थोरिजिनल विक्टोरिया बम्पनी) की स्थापना सन् १८७४-७५ के आसपास की थी।<sup>३</sup> इसके अभिनेताओं में दादा भाई पटेल, नसरवानजी फरामजी मादन, पेस्तनजी फरामजी मादन, सोराबजी भांगरा आदि प्रमुख थे। ये सभी पहले "विक्टोरिया" में काम करते थे। दादाभाई पटेल के अवसान के पश्चात् सन् १८७६ में पेस्तनजी फराम जी "थोरिजिनल विक्टोरिया नाटक मण्डली" के मालिक बने।<sup>४</sup> दादाभाई पटेल के अलग होने के बाद पुरानी विक्टोरिया नाटक मण्डली कुंवरजी नाजर के हाथ में रही जिसके अभिनेता थे कुंवरजी नाजर, खरशीद वालीवाला, मेरवानजी वालीवाला आदि।<sup>५</sup> सुरशीद वालीवाला ने इस मण्डली में इतनी दक्षता से कार्य किया कि उत्तरोत्तर विकास करते करते वे सन् १८८१ ई० में मालिक बन गये।<sup>६</sup>

यदि काल क्रमानुसार देखा जाय तो सन् १८६७-६८ में 'विक्टोरिया नाटक मण्डली,' सन् १८७० में 'एलिफन्ट नाटक मण्डली,' सन् १८७१ में 'एल्फेड नाटक मण्डली,' सन् १८७४-७५ में 'थोरिजिनल नाटक मण्डली' और १८७६ में 'एम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मण्डली' स्थापित हुई थी। इससे यह सिद्ध होता है कि 'थोरिजिनल विक्टोरिया' सर्व प्रथम नहीं थी।

## पारसी रंगमंच का अखिल भारतीय रूप

पारसी-गुजराती नाटक 'वेजन और मनीजेह' और हिन्दी उर्दू नाटक 'सोने के मूल

१. (अ) डॉ० लक्ष्मीनारायण वर्ण्य—'आधुनिक हिन्दी साहित्य' पृ० २०३।
- (आ) डॉ० श्रीकृष्णलाल—'आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास'।
- (इ) डॉ० दशरथ शर्मा—'हिन्दी नाटक उद्भव-पृ० २०३ और विकास' पृ० ३६६।
- (ई) डॉ० श्रीपति शर्मा—'हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव'।
- (उ) डॉ० वेदपाल खन्ना पृ० ४०६
- "हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन"—पृ० ८८।
- (ऊ) डॉ० धीरेन्द्रकुमार शुक्ल : "भारतेन्दु का नाटक साहित्य"—पृ० ४०।
- (ए) श्री श्रीकृष्णदास : "हमारी नाट्य परम्परा" पृ० ६०३।
२. (अ) पारसी नाटक तख्तानो तवारीख : डॉ० धनजी भाई न० पटेल पृ० १०५, १०६ और ११०।
- (आ) श्री जयरामकर 'सु दरी' की तवारीख-पृ० ५०-५१।
३. (अ) श्री जयरामकर गाइ 'सु दरी' की तवारीख-पृ० १७६।
- (आ) पारसी नाटक तख्तानो तवारीख-डॉ० धनजी भाई न० पटेल पृ० १३८।
४. पारसी नाटक तख्तानो तवारीख-ले० डॉ० धनजी भाई न० पटेल-पृ० १८६।
५. पारसी नाटक तख्तानो तवारीख-ले० डॉ० धनजी भाई न० पटेल-पृ० १३७।
६. पारसी नाटक तख्तानो तवारीख-ले० डॉ० धनजी भाई न० पटेल-पृ० १६३।

की खुरशीद' के सफल अभिनय के पश्चात् "विक्टोरिया नाटक मण्डली" ने गुजराती और हिन्दी दोनों भाषाओं में नाट्याभिनय की परम्परा स्थापित कर दी। १८७२ तक बम्बई की सभी पारसी नाटक मण्डलियों का प्रवृत्ति केन्द्र बम्बई ही था। तत्पश्चात् "विक्टोरिया नाटक मण्डली" सर्वप्रथम अपने हिन्दी-उर्दू नाटक लेकर हैदराबाद के दीवान सर सालार जंग बहादुर के आमंत्रण पर सन् १८७२ में हैदराबाद गई। फिर १८७४ में दिल्ली में इस मण्डली ने ही सबसे पहले पारसी लेखक नसरवानजी खानसाहब कृत "गोपीचंद राजा" नामक हिन्दी-उर्दू नाटक खेला। सन् १८७७ के दिल्ली के शाही दरबार के समय इसने फिर से दिल्ली जाकर अपने कई नाट्य प्रयोग कर अपूर्व सिद्धि प्राप्त की। जहाँगीर खंभाता ने सन् १८७६ में "पारसी एम्प्रेस विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी" की तो स्थापना ही दिल्ली में की, जिसे दिल्ली के कुछ धनिकों का आर्थिक सहयोग प्राप्त हुआ। तत्पश्चात् "विक्टोरिया नाटक मण्डली" ने जयपुर, लखनऊ, बनारस, कलकत्ता, रंगून आदि भारत के कई शहरों में जाकर नाटक खेले। इसे देखकर अन्य अनेक पारसी नाटक मण्डलियों ने भी अगिल भारत की यात्राएं शुरू की जिनमें से "एल्फिन्स्टन," एल्फेड," ओरिजिनल विक्टोरिया," "एम्प्रेस विक्टोरिया," आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इन मण्डलियों ने भारत के सभी प्रमुख शहरों के अनिश्चित बिलोचिस्तान, नेपाल, रंगून, मांडले, सिंगापुर आदि की यात्राएं की और अपने हिन्दी-उर्दू नाटक खेलकर धनोपाजन किया। सन् १८८५ में खुरशीद वालीवाला के नेतृत्व में 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' इण्डियन एण्ड कालोनीयल एक्सीडिशन में नाटक खेलने के लिए लंदन भी गई और विनायकप्रसाद 'सालिब' के हिन्दी नाटक 'हरिदचन्द्र' का वही प्रयोग किया। इस प्रकार एक गुजराती-पारसी नाटक मण्डली ने भारत में सबसे पहले विलायत जाने का महान साहस किया।

इन पारसी-गुजराती नाटक कम्पनियों के मालिक, अभिनेता और लेखक सदा बदलते रहे। कभी घाटे के कारण और कभी आपसी फूट के कारण ये कम्पनियाँ टूट जाती या दो भागों में विभक्त हो जातीं और दोनों भाग स्वतंत्र रूप से अपना-अपना व्यवसाय जारी रखते। अभिनेता और लेखक भी आर्थिक प्रलोभनों या अन्य किन्हीं कारणों से कम्पनियाँ बदलते रहते। बम्बई की ये पारसी कम्पनियाँ सन् १९३५ तक किसी न किसी तरह अपना अस्तित्व बनाये रही। रेडियो एवं सिनेमा के आगमन के पश्चात् वे धीरे-धीरे काल कवलित हो गईं।

### अन्य हिन्दी नाटक मण्डलियाँ

पारसी नाटक मण्डलियों के अनुकरण पर धौलपुर में 'पेटर्न कम्पनी', वाँसवरेली में "हर मंजेस्ट्री विक्टोरिया ड्रामेटिक थियेट्रिकल कम्पनी," चितौरा में 'इन्डियन इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी, वगैरा कम्पनियाँ खुली, जिन्होंने नाटक, अभिनय, मंच आदि सभी बातों में पारसी कम्पनियों का ही अनुकरण किया। इनके उपरान्त बाटियावाड की "सूर विजय नाटक मण्डली" भी बहुत मशहूर थी जो दिल्ली, बरेली, आगरा आदि उत्तर भारत के प्रमुख

१. डॉ० टी० जी० व्यास—गुजराती नाट्य पत्रिका में 'आपसी रंगभूमि' लेख—आहूद १८५१-१०७।

२. पारसी नाटक तरुणी तवारीख—पृ० १२३ से० डॉ० धनजी माई न० पेटेल।

३. पारसी नाटक तरुणी तवारीख—पृ० १४०-४८ से० डॉ० धनजी माई न० पेटेल।

नगरी की यात्रा कर अपने धार्मिक नाटक हिन्दी में खेला करती थी। दुर्लभराम रावल और लवजी त्रिवेदी इसका मानिक थे। गुजराती के यशस्वी रंगमंचीय नाटक लखन नथूराम सुन्दरजी शुक्ल ने इस मण्डली को 'सूरदास' उर्फ 'विल्वमंगल' नामक नाटक लिख दिया था जिसके अनेक प्रयोग बहुत ही सफलतापूर्वक हुए थे। इस कम्पनी की रंगमंचीय सजावट बड़ी शानदार थी। लवजी भाई का सूरदास का पार्ट निश्चय ही साजवाब था। अग्रे सूर बनकर जब वे गाते—“सेवक की सुधि लीजो रे श्याम संसोने,” तब तो प्रेक्षक रो दते थे। आगाहूत्र ने अपना हिन्दी 'सूरदास' उसी को सामने रखकर तैयार किया था। 'सूरदास' के अतिरिक्त पञ्जाब के मुन्शी फ़िखनचन्द्र जेवा के 'सीता बनवास,' 'गंगावतरण' और 'महात्मा बिदुर' तथा प० राधेश्याम कणाबाचक के 'अश्वत्थामार,' 'बालकृष्ण,' 'उषा अनिरुद्ध' इत्यादि नाटक इसी कम्पनी ने खेले थे।

सौराष्ट्र की 'बोक्लेर-प्रायहित' वर्धक संगीत नाटक कम्पनी ने 'राजा गोपी चन्द्र' 'रणवीरसिंह' 'रामायण' 'पोरस सिक्न्दर,' 'सूरदास,' 'वनियुग की सती,' आदि कई नाटक हिन्दी में खेले थे। यह मण्डली नागपुर, इन्दौर, कराची, भोपाल, रतलाम वगैरा शहरों की यात्राएं करती थी। 'मुंबई गुजराती नाटक मण्डली' ने भी बम्बई में हिन्दी-उर्दू नाटक खेले थे। तत्कालीन अधिकृत गुजराती नाटक मण्डलियाँ गुजराती के साथ साथ पारसी कम्पनियों के अनुकरण पर हिन्दी-उर्दू नाटकों का भी अभिनय करती थी।

हिन्दी प्रदर्शो की व्यावसायिक कम्पनियों में मेरठ की 'व्याकुल भारत नाटक कम्पनी' विशेष उल्लेखनीय है जिसकी स्थापना उच्च कोटि के सगात और कुशल लेखक विश्वम्भर सहाय व्याकुल ने की थी। इस कम्पनी ने शुद्ध हिन्दी के ही नाटक खेले। 'व्याकुलजी' द्वारा रचित 'युद्धदेव' नाटक कम्पनी का सर्वोत्तम नाटक था जिससे इसे बड़ी प्रतिष्ठा एवम् प्रतिष्ठा प्राप्त हुई थी। तदनन्तर जनेश्वरप्रसाद 'मायल' के 'सम्राट चन्द्रगुप्त' नाटक के खेलों ने भी इस बहुत ही लोकप्रियता दिलवाई। व्यवस्था के अभाव में कुछ दिनों के बाद यह कम्पनी बंद हो गई।

## अभिनेता

जैसे तो पारसी नाटक कम्पनियों से कई यशस्वी अभिनेता थे परन्तु १८६७ से १८८५ तक के यशस्वी पारसी अभिनेताओं में उल्लेखनीय दादा भाई टूठी, खुरशीद बालीवाला, कावसजी खटाऊ, दादाभाई पटेल, पेस्तनजी मादन, जहाँगीर खमाता, सोराबजी भोगरा आदि हैं। आगे चलकर ये सभी अभिनेता स्वतन्त्र रूप से कम्पनियों के मालिक या शायरबदर बन गये और समस्त भारत में अपने खेल दिखाने लगे। प्रमुख अभिनेतियों में मिस मेरी केन्टन (मेहरबाई), मिस गोहर, मिस मुन्नीबाई आदि सदा अग्रसर रहेंगी जिन्होंने अपने उत्तम अभिनय द्वारा इन कम्पनियों को घन और यशस साभान्वित किया और जनता का पूर्ण मनोरंजन किया।

पारसी नाटक कम्पनियों के हिन्दी-उर्दू नाटकों में भी अत्यन्त सफलतापूर्वक अभिनय करने वाले गुजराती अभिनयाचार्य श्री जयशंकर भोजक 'सुन्दरी' यहाँ विशेष रूप से स्मरणीय हैं। उन्होंने सन् १८६७ में नौ वर्ष की आयु में हिन्दी-उर्दू नाटकों में सर्वप्रथम भाग लेना प्रारम्भ किया। उन्हें इसमें आसाधारण सफलता और लोकप्रियता प्राप्त हुई। इनके हिन्दी-उर्दू के

सवाद और भूमिकाएँ आज भी रंगमंचीय इतिहास में अविस्मरणीय है। कलकत्ता में श्री दादाभाई ठूठी से अभिनय की शिक्षा-दीक्षा प्राप्त कर जयशंकर भाई बम्बई पहुँचे और वहाँ की 'मुंबई गुजराती नाटक मण्डली' के कई गुजराती नाटकों में भाग लेकर अमर कौनि सम्पादित की। मराठी रंगमंच के यशस्वी अभिनेता बाल गावर्वे के ये प्रेरणा-गुरु माने जाते हैं। आज जयशंकर भाई ७७ वर्ष के हैं। श्रेष्ठ अभिनेता और दिग्दर्शक के रूप में उन्हें भारत सरकार द्वारा राष्ट्रपति पदक प्रदान किया गया है।

इनके अतिरिक्त इस सिलसिले में कावसजी खटाऊ की एल्फ्रेड कम्पनी के गुजराती लेखक, अभिनेता और दिग्दर्शक अमृत केशव नायक (जन्म १८७७ ई० और मृत्यु १९०७ ई०) का नाम भी विशेषतः स्मरणीय है। ये महमदाबाद के गुजराती होते हुए हिन्दी-उर्दू अत्यन्त शुद्ध और स्वाभाविक ढंग से बोलते थे। इन्होंने 'एल्फ्रेड कम्पनी' के साथ कई बार दिल्ली, लखनऊ, बनारस, कलकत्ता, लाहौर आदि की यात्राएँ की थी। ये हिन्दी-उर्दू नाटकों का दिग्दर्शन करने के अतिरिक्त स्वयं उनमें भूमिकाएँ भी लेते थे और उनमें 'लखनवी उर्दू' इतनी सफाई से बोलते थे कि उत्तर भारतीय जनता उन पर मुग्ध हो जाती थी। पं० राधेश्याम कथावाचक लिखते हैं कि "अमृतलाल निश्चय ही अच्छे एक्टर और डायरेक्टर थे, गानों के बोल बनाते थे—उसी के साथ-साथ तर्जो भी।" पं० नारायणप्रसाद बेताव भी अपनी पुस्तक 'वेताव चरित' में उक्त कथन का समर्थन करते हुए यह निर्देश करते हैं कि 'अमृतलाल केशवलाल नायक बड़े सुज और साहित्यिक पुरुष थे। वे मेरे मित्र और एल्फ्रेड कम्पनी के डायरेक्टर थे। उनका कद छोटा था मगर डायरेक्टरी का ज्ञान बहुत बड़ा था।" नारायणप्रसाद बेताव, आगाहथ, मेहदी हुसन 'अहसन' और राधेश्याम कथावाचक के कई नाटकों का अमृत केशव नायक ने सफल दिग्दर्शन और अभिनय किया था। उन्होंने सुप्रसिद्ध गुजराती लेखक स्व० मणिलाल नमुभाई की 'प्राण विनिमय' रचना का हिन्दी में और हिन्दी के लेखक पं० बालकृष्ण भट्ट के "शिवगंभु शर्मा के चिट्ठे" और भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के 'भारत दुर्दशा' का गुजराती में अनुवाद किया था। दुर्भाग्य से तीस वर्ष की अल्पायु में उनका अवसान हो गया।

हिन्दी-गुजराती नाटकों में समानरूप से अभिनय करने वाले अन्य गुजराती नाटकों में मूलजी भाई, आशाराम शोभा, सवजी भाई त्रिवेदी, वल्लभ केशव नायक, मास्टर मोहन, अमरकला आदि का नाम विस्मरणीय रहेगा।

## गुजराती रंगभूमि

इस अध्याय के प्रारम्भिक पृष्ठों में मराठी की जिस 'मावे नाटक कम्पनी' (१८५३) का उल्लेख किया है वह सौराष्ट्र-गुजरात में यात्राएँ करती थी और अपने नाटकों का प्रदर्शन करती थी। इन नाटकों के संवादों की भाषा हिन्दी थी और गीत मराठी ही थे। इनके खेलों से प्रेरणा पाकर सन् १८६५ में नागर मुक्कों ने, सन् १८६६ में सारस्वत ब्राह्मणों ने और सन् १८७५ में लुहाणा गृहस्थों के लड़कों ने खूनागढ़ में अद्यावसायिक गुजराती नाटक

१. 'गुजरात : एक परिचय'—आग्नेय सृष्टिमित्र में 'रंगभूमि' ना सौ वर्ष' नामक लेख-लेखक श्री चंद्रवदन मेहता।

२. मेरा नाटक बाल—कविरत्न पं० राधेश्याम कथावाचक १९५७, पृ० ३३।

३. 'वेताव चरित'—ले० पं० नारायण प्रसाद बेताव पृ० ७५।

मडलियाँ शुरू की थी ।<sup>१</sup> उक्त मण्डलियों के अतिरिक्त सगीत-नाटक खेलने वाली “किलोस्कर नाटक मण्डली” “राम० भाऊ नाटक कम्पनी” इत्यादि अन्य मराठी नाटक मण्डलियाँ भी सौराष्ट्र-गुजरात में घाती रहती थी । इन मराठी नाटक मण्डलियों का प्रभाव इस प्रदेश की कई नाटक मण्डलियों पर पड़ा ।<sup>२</sup> गोरखी नाटक मण्डली के नाटकों में प्रारम्भ के कुछ वर्षों तक पात्रों के संवाद हिन्दी में होते थे और गायन गुजराती में गाये जाते थे ।<sup>३</sup>

बम्बई में अपने हिन्दी-उर्दू नाटकों के साथ एक गुजराती नाटक कम्पनी सन् १८७३ में कवि दलपतराम कृत ‘वेन चरिय-कमला वेंघव्य’ नामक शुद्ध गुजराती नाटक का अभिनय किया । इसके कुछ ही मास पश्चात् ‘करणधेनो’ नामक गुजराती ऐतिहासिक नाटक एल्फिन्स्टन नाटक मण्डली के दिग्दर्शक कुंवरजी नाजर ने पेश किया । यह क्रम कई वर्षों तक जारी रहा । जब बम्बई रंगमंच पर पारसियों द्वारा हिन्दी उर्दू नाटकों के प्रयोगों का अति-रेक होना लगा तब शुद्ध गुजराती के नाटकों को खेलन व लिए विशिष्ट प्रकार की गुजराती नाटक मण्डली शुरू करने की आवश्यकता सभी लेखक, दिग्दर्शक और अभिनेता करने लगे । इसी के फलस्वरूप गुजराती भाषी पारसी और हिन्दू सज्जनों ने एकत्रित होकर सन् १८७५ में ‘नाटक उत्तेजक मण्डली’ नामक संस्था की स्थापना की । श्री केशुशरू कावराजी इसके मंत्री बने । इस मण्डली ने दीवान बहादुर रणछोड भाई उदयराम कृत ‘हरिश्चन्द्र’, ‘नल-दमयन्ती’ आदि प्रसिद्ध गुजराती नाटक । खेले ‘हरिश्चन्द्र’ का नाट्याभिनय तो इतना सफल रहा कि इस मण्डली की १५ वर्ष की जीवनावधि में इसने उसके ११०० प्रयोग किये ।<sup>४</sup> इस नाटक की प्रतिष्ठाय लोकप्रियता देखकर खुरशीद बालीवाला ने उसी व प्रभुवरण पर विनायक प्रसाद ‘तालिब’ से हिन्दी में ‘हरिश्चन्द्र’ नाटक लिखवाया और उसे सफलता पूर्वक खेला ।<sup>५</sup> रणछोड भाई के अतिरिक्त कवि नर्मद और कावराजी के भी शिष्ट गुजराती नाटक इसी मण्डली ने खेले ।

इस मण्डली के मालिक के साथ भगडा हो जाने से नरोत्तम मेहताजी ने कुछ शिक्षकों के सहयोग से सन् १८७८ ई० में ‘गुजराती नाटक मण्डली’ नामक दूसरी मण्डली की रचना की । इसने सर्वप्रथम रणछोड भाई उदयराम के अत्यन्त प्रसिद्ध नाटक ‘ललिता’ कुछ दशक का अभिनय किया । इसे इतनी सफलता और लोकप्रियता प्राप्त हुई कि वर्षों तक इसके

१. ‘गुजराती नाटक’ का अग्रस्त १६५५ का अंक, पृ० २७ ।

२. (अ) साठानु वाङ्मय—श्री दादाभाई पोताम्बरदास देरासरी, आवृत्ति १९११, पृ० १११ ।

(आ) गुजराती साहित्यना वधु भागें सूचक स्तम्भो—श्री वृष्णलाल, मोहनलाल भवेरी, प्र० भा० १६३०, पृ० १८६ ।

(इ) अभिनय कला—श्री नरसिंह राव भोलानाथ दिवेडिया, पृ० १०४ ।

३. ‘रणछोडभाई उदयराम राताम्दी स्मारक ग्रंथ’ में लेख : ‘रणछोडभाई—गुजरातना आद्य-नाटक-कार’—ले० सर रणभाई नीलकण्ठ, पृ० ८३ ।

४. ‘स्त्रीबोध पत्रिका’—कावराजी रघुसि अंक पृ० ६० ।

५. (अ) श्री जय-फर ‘सुन्दरी’ की ‘दासरी’ पृ० ५७ ।

(आ) ‘मेरा नाटककाल’—प० राधेश्याम कथावाचक, पृ० २१ ।

नोट—श्री चन्द्रवदन मेहता का यह मत है कि इस गुजराती ‘हरिश्चन्द्र’ नाटक के कई पारसी नाटक कम्पनियों ने हिन्दी में भाषांतर और रूपांतर करवाये । कुछ ने तो उनमें आगाध की जोशीली शायरा भी जोड़ी और उन्हें भारत के सभी छोटे-बड़े शहरों में और परदेसों में अभिनीत किया—‘रंगभूमिना सोवरस’, पृ० २२७ ।

प्रयोग होते रहे। इस नाटक से प्रभावित होकर एक वृद्धा ने अपनी पुत्री की सगाई छोड़ दी। इस प्रकार यह नाटक परोक्ष रूप से समाज सुधार का कार्य भी करने लगा।<sup>१</sup> उन दिनों किसी भी आकार में लड़के को इस नाटक के नायक 'नन्दकुमार' के नाम से सम्बोधित करने का गुजरात में प्रचलन सा हो गया एक था। दर्शक की आस्थाधारण लोकप्रियता के पश्चात् यह गुजराती नाटक मण्डली सन् १८८६ ई० में 'मुंबई गुजराती नाटक मण्डली' के रूप में परिचालित हो गई। गुजराती रगमच के इतिहास में इस मण्डली का नाम स्मरणियरो में अंकित है। नाट्याचार्य जयशंकरभाई सुन्दरी ने इसी के कई नाटकों में नायिका की भूमिकाएँ लेकर अमर कीर्ति सम्पादित की। इसके सुप्रसिद्ध नाटक 'सीभाग्य सुन्दरी' में 'सुन्दरी' नामक नायिका का अत्यन्त सफल अभिनय करने के कारण जयशंकरभाई स्वयं 'सुन्दरी' ही के नाम से सम्बोधित होन लगे और आज भी यह सम्बोधन जारी है। गुजराती रगभूमि को संस्कारिता और सचरितता के उच्च गुणों से विभूषित कर उसे नवीन दिशा की ओर प्रवृत्त करने का उदात्त कार्य जयशंकरभाई ने किया। उनकी गुजराती रगमच की सवाएँ चिरकाल तक स्मरणीय रहेगी इसमें सन्देह नहीं। इस मण्डली के सफल दिग्दर्शक बाबू लाल नायर भी यहाँ उल्लेखनीय हैं। वे भी 'सुन्दरी' के साथ मुख्य पात्र का उत्तम अभिनय करते थे। इनके अतिरिक्त 'सिद्ध ऐसा' नाटक लेखक मूलशंकर मुलाखी और सुविख्यात संगीतकार पंडित पांडीलाल भी इसके साथ सलग्न थे।

सन् १८९० से १९२२ ई० तक गुजराती-नाट्य प्रवृत्ति अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची हुई थी। केवल बम्बई में ही लगभग १२ स्थायी व्यावसायिक मण्डलियाँ थी जिन्होंने पर्याप्त सम्पत्ति और कीर्ति सम्पादित की। उनमें से 'भायंनोन्दिशंक नाटक समाज', 'रायल नाटक मण्डली', पारसी इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी आदि उल्लेख्य हैं।

पीछे यह निर्देश किया जा चुका है कि 'भावे', 'किलॉस्कर' आदि मराठी नाटक मण्डलियाँ सौराष्ट्र में आकर आज हिन्दी नाटक खेलती थी। उनसे प्रेरणा प्राप्त कर सौराष्ट्र में भी शौरिया और पेशेवर नाटक मण्डलियाँ खुलने लगी थी। बम्बई की पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों ने भी इस प्रवृत्ति को बड़ा बल दिया। सौराष्ट्र में सर्वप्रथम नरभेराम नामक एक ब्राह्मण ने सन् १८७८ में एक छोटी-सी व्यावसायिक नाटक मण्डली की स्थापना की। उसी वर्ष बाघजीभाई आसाराम भोक्ता की प्रसिद्ध 'भारती भायं सुबोध नाटक मण्डली' खूनी। बाघजीभाई उच्च कोटि के विद्वान्, कवि और नाट्यकार थे। उनके भाई मूलजी भाई आसाराम भोक्ता ऊँचे दर्जे के अभिनेता एवम् दिग्दर्शक थे। इस मण्डली ने विशेषता पौराणिक, धार्मिक और ऐतिहासिक नाटक खेले। इसी परम्परा में सौराष्ट्र की 'बाँकानेर भायं ह्यावर्यक नाटक मण्डली' (१८८६ ई०), 'बाँकानेर सत्यबोधक नाटक कम्पनी' (१९०६), 'बाँकानेर नृसिंह गौतम नाटक समाज' (१९०६) आदि परिगणित होती हैं। इस मण्डलियों ने गुजरात सौराष्ट्र के अतिरिक्त मध्य भारत और राजस्थान के कई भागों की यात्राएँ की और गुजराती के साथ-साथ हिन्दी और उर्दू के भी कोई नाटक खेले।

अहमदाबाद मिशन हाईस्कूल के अध्यापक, संगीत और नाट्यकार डा. ह्याभाई धोलगाजी भट्टेरी ने सन् १८९६ में 'देशी नाटक समाज' नामक नाटक मण्डली का सूत्रपात किया। उत्तम कोटि के उपदेशात्मक नाटकों के प्रणयन एवम् प्रदर्शन द्वारा डा. ह्याभाई ने ३५ वर्षों के अपने अल्प जीवन (काल) में गुजराती रगमच की बड़ी सेवा की, तदुपरान्त गुजराती के यशस्वी नाट्यकार श्री जयति दत्ताल के पिता श्री धेनाभाई दोलतराम दत्ताल



ने अहमदाबाद में सन् १९०५ में 'श्री देशी नाटक कम्पनी' खोली जिसके द्वारा कई गुजराती नाटकों का प्रयोग हुआ।

इसी कालावधि में सूरत, वडोदा, पालिताणा, धांगध्रा, वन्च इत्यादि में भी व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ खुली और उनके द्वारा कई नाट्य प्रदर्शन हुए। सन् १९२२ तक लगभग ३०० पारसी गुजराती व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ अस्तित्व में आईं। उनमें से आज केवल 'देशी नाटक समाज', 'लक्ष्मी कला केन्द्र', 'गुजरात कला मंदिर' इत्यादि तीन-चार मंडलियाँ ही जीवित रह पाई हैं। अन्य सभी काल-कविलित हो गईं।

## रंगमंचीय नाटक लेखक

बम्बई की पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों द्वारा उनकी संस्थावस्था में तो केवल पारसी-गुजराती मिश्रित भाषा के नाटक खेले जाते थे। आगे चलकर शुद्ध गुजराती नाटकों के अभिनय होने लगे। सन् १८७२ ई० के पश्चात् बम्बई का रंगमंच दो धाराओं में विभक्त हो गया। एक धारा थी हिन्दी-उर्दू नाटकों की और दूसरी थी गुजराती नाटकों की। यहाँ यह भी सकेत करना आवश्यक है कि दीर्घावधि तक बम्बई और गुजरात की अधिकांश कम्पनियाँ दोनों भाषाओं में नाटक खेला करती थीं। उनके अभिनयों और दिग्दर्शकों का दोनों भाषाओं पर समान अधिकार था।

## हिन्दी-उर्दू नाटककार—

पारसी कम्पनियों के उद्भव काल में उनके हिन्दी-उर्दू नाटक पारसी लेखकों द्वारा ही लिखे जाते थे। उनमें से मुख्य ये थे— बेरामजी फरदुनजी मजबान, नशरवानजी मेरवानजी खानसाहब आदि। आगे चलकर प्रत्येक कम्पनी बंतिनिक रूप से अपने हिन्दी उर्दू भाषी लेखक रखने लगी।

लगभग १८७३ से मुन्गी मोहम्मदमियाँ "रीनक" विक्टोरिया नाटक मंडली से सम्बद्ध थे। पारसी नाटककार नशरवानजी खानसाहब के सभी हिन्दी-उर्दू नाटकों में उन्होंने सहयोग किया।

यनारम निवासी विनायक प्रसाद 'तालिब' भी 'विक्टोरिया' से उस समय सलग्न थे जब खुरशीद वालीवाला उसके मालिक थे। ऊपर यह निर्देष्ट किया जा चुका है कि गुजराती के सर्वप्रथम रंगमंचीय नाटककार रणछोडभाई उदयराम के गुजराती हरिश्चन्द्र नाटक की अभूतपूर्व सफलता को देखकर वालीवाला ने 'तालिब' से उक्त नाटक के अनुकरण पर हिन्दी-उर्दू हिन्दुस्तानी में हरिश्चन्द्र नाटक लिखवाया था जिसे खेलकर 'विक्टोरिया' ने समस्त भारत में अत्यंत लोकप्रियता प्राप्त की। यह स्मरणीय है कि व्यावसायिक नाटक मंडलियों में धार्मिक नाटक लिखन का प्रारम्भ 'तालिब' ने और उन्हें खेलने का प्रारम्भ खुरशीद वालीवाला ने 'विक्टोरिया' नाटक मंडली द्वारा किया। 'हरिश्चन्द्र', 'रनक तारा', 'भनू हरि' आदि धार्मिक नाटकों के प्रतिरिक्त 'तालिब' ने अन्य सामाजिक एवं ऐतिहासिक नाटकों का भी प्रणयन किया।

रंगमंचीय पौराणिक नाटक लेखकों में प० नारायणप्रसाद 'वेताब' ने बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त किया है। उन्होंने सर्वप्रथम बमनजी काबराजी वृत्त गुजराती नाटक 'दोरगी दुनिया' का आधार पर 'कसीटी' नामक नाटक एवं पारसी नाटक मण्डली के लिए लिखा जो

१९०३ में लाहौर में खेला गया। फिर ये कावमजी खटाऊ की 'एल्फ्रेड' कम्पनी के वेतनभोगी नाटककार बन गये। प्रारम्भ में इन्होंने 'कल्बेनजीर', 'जहरी साँप' आदि उर्दू के नाटक लिखे। फिर 'महाभारत', 'रामायण', 'कृष्णसुदामा', 'गणेश जन्म' आदि पौराणिक नाटक बोलचाल की हिन्दी में लिखे। 'मोरवी धार्य सुबोध, नाटक मण्डली' द्वारा अभिनीत गुजराती नाटक 'सती द्रौपदी' (बाघजी आगाराम ओझा कृत) की अनपेक्षित सफलता को देखकर उसी के आचार पर कावमजी खटाऊ ने नारायणप्रसाद 'बेताब' से 'महाभारत' नाटक लिखवाया था। पारसी कम्पनियों में सुर्चिपूर्ण हिन्दी नाटकों का प्रचलन करने का श्रेय 'बेताब' को है। खटाऊ कम्पनी के समर्थ गुजराती दिग्दर्शक अमृत केशव नायक के निधन (१९०७) पर उनके स्मारक रूप में 'बेताब' ने अपने एक नाटक का नाम 'अमृत' रखवाया। यह घटना दोनों लेखकों के घनिष्ट प्रेम का उत्तम प्रमाण प्रस्तुत करती है।

मुशी मैग्दी हमन 'अहसन' लखनवी ने 'चलता पुर्जा' नामक एक नाटक किसी गुजराती उपन्यास के कथानक का आधार लेकर लिखा था। भारत के सर्वश्रेष्ठ नट और न्यू-एल्फ्रेड कम्पनी के डायरेक्टर सोहराबजी भोगरा ने उस नाटक को कई शहरों में बड़ी ही सफलता से खेला। उस नाटक की प्रतिभाय लोकप्रियता से अहसन साहब भी बहुत मशहूर हो गये। उन्होंने न्यू एल्फ्रेड कम्पनी के लिए और भी कई नाटक लिखे।

व्यावसायिक रंगमंचीय नाटक लिखने में आगाहथ अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। रंगमंचीय नाटक-संसार में आगाहथ को 'भारतीय शेक्सपीयर' कहा जाता है। उन्होंने शेक्सपीयर के कुछ नाटकों को रूपान्तरित किया है। उर्दू के आलोचकों ने उन्हें उर्दू का 'मारलो' कहा है क्योंकि इनके नाटकों पर मारलो की शैली का पर्याप्त प्रभाव है। आगाहथ का सम्बन्ध बंबई की एल्फ्रेड कम्पनी और इन्ग्रीयल कम्पनी से तथा चलकत्ता की भारत कंपनी से रहा है। इन्होंने 'शेक्सपीयर नाटक कंपनी' नामक अपनी निजी कम्पनी भी खोली थी जिसका अल्पायु में ही निधन हो गया। इनके नाटकों के चलचित्र (फिल्म) भी बने हैं। आगाहथ ने 'सुरीदे दशक', 'पाकदामन', 'असीरे हिंस', 'भीठी छुरी', 'खूबसूरत बत्ता' आदि उर्दू के बहुत लोकप्रिय नाटक लिखे। 'बेताब' के पौराणिक नाटकों की अत्यधिक लोकप्रियता से प्रभावित होकर आगाहथ उर्दू के साथ-साथ हिन्दी में भी नाटकों का प्रणयन करने लगे। वे दोनों भाषाओं पर अधिकार रखते थे। हिन्दी 'सीता' नाटक का पूर्वाह्न आगाहथ ने और उत्तरार्द्ध 'बेताब' ने लिखा है। इनके हिन्दी नाटकों में गणना पात्र है—'सूरदास', (प०-नथूराम कृत गुजराती 'सूरदाम' की अनुकृति) 'सीता बनवास', 'भीष्म प्रतिज्ञा', 'गंगावतरण', 'श्रवणकुमार', 'आँख का नशा', 'समाज सुधार', 'धर्मी बालक' आदि। इन्होंने १६ उर्दू और १० हिन्दी नाटक रचे।

तालिव, बेताब और आगाहथ के रंगमंचीय नाटकों का नैतिक स्तर बहुत ऊँचा नहीं

१. मेरा नाटक-काल—प० राधेश्याम कथावाचक, पृ० ३५।
२. साहित्यालोचन—डॉ० श्यामसुन्दरदास, पृ० २२७।
३. बेताब चरित्र—श्री नारायण प्रसाद बेताब पृ० ७६।
४. " " " " पृ० ८७।
५. " " " " पृ० ८७।
६. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाइय, पृ० २२५।
७. बेताब चरित्र—श्री नारायणप्रसाद 'बेताब' पृ० १११।
८. बेताब चरित्र—श्री नारायणप्रसाद 'बेताब' पृ० १५।

था। उनका प्रदर्शन करने वाली पारसी कम्पनियों का स्तर तो और भी अधिक निम्न कीटि का था। जनता की रुचि इससे विकृत होती थी। ऐसे समय में बरेली निवासी प० राधेश्याम कथावाचक का पौराणिक नाटक लेखक के रूप में रंगमंचीय जगत् में आगमन हुआ। उन्होंने अपने नाटको द्वारा प्राचीन गौरव और आदर्श को जनता के समक्ष उपस्थित कर सुचिपूरा वातावरण की सृष्टि करने का सत्प्रयत्न किया। उस समय पारसी नाटकों का प्रगथे-अती-वित्यपूर्ण कथानक, बोधोत्सवार्तालाप, भोडो हँसी-मजाक, नाच गान, रोना-चिल्लाना, चमत्कारी दृश्य-विधान आदि। इन बातों का प० राधेश्याम ने सर्वथा परित्याग तो नहीं किया, परन्तु समसामयिक परिस्थित्यानुसार भाषा, भाव और शैली में यथासम्भव परिवर्तन एवम् परिष्कार कर नवीन मार्ग को प्रशस्त किया। डॉ० सोमनाथ गुप्त ने इस द्विपय में उचित ही लिखा है कि—“अनेक विरोधी परिस्थितियों के होते हुए भी उन्होंने रंगमंच पर शुद्ध हिन्दी भाषा का प्रवेश कराया और दर्शक-मण्डली में सुशुचि-प्रसार का सतत उद्योग किया।”<sup>१</sup> इसमें सन्देह नहीं कि प० राधेश्याम का पौराणिक नाटक हिन्दी रंगमंचीय नाटको में बहुत ऊँचा स्थान रखते हैं।<sup>२</sup> पंडित जी का बम्बई की ‘न्यू एल्फेड’ काठियावाड़ की ‘सूरविजय’, बरेली की ‘ध्याकुल भारत’ आदि नाटक कम्पनियों से सम्बन्ध रहा है। बीर अभिमन्यु<sup>३</sup> इनका सबसे प्रसिद्ध नाटक है जो १९१४ ई० में रचा गया और ४ फरवरी १९१६ के रोज सबसे पहले ‘न्यू एल्फेड’ द्वारा दिल्ली में अतीव सफलतापूर्वक खेला गया। पारसी रंगमंच पर हिन्दी नाटक के नाम से खेला जाने वाला यह सबसे पहला नाटक था। तत्पश्चात् पंडित जी ने ‘श्वणकुमार’, ‘उषा प्रतिहृद’, ‘परमभवत प्रह्लाद’, ‘श्री कृष्णवतार’, ‘रुक्मणीमंगल’, ‘द्रोपदी-स्वयंवर’, ‘ईश्वरभक्ति’ आदि हिन्दी पौराणिक नाटकों की रचना की। ‘ईश्वरभक्ति’ का निर्माण ‘मोरची आर्य सुबोध नाटक मण्डली’ के गुजराती नाटक “अवरीप” (हरिशंकर-भाषव जी भट्ट कव के आधार पर हुआ है।<sup>४</sup> राधेश्याम जी ने “मगरिकी हूर” नामक उर्दू नाटक लिखकर उर्दू नाट्य जगत् में भी अपना स्थान स्थिर किया। इस प्रकार पंडित जी ने प्रतिभा सम्पन्न नाटककार के रूप में कीर्ति प्राप्त की। इनकी हिन्दी भाषियों के प्रति एक शिक्षायत्न रही कि “बरसों के परिश्रम के बाद हम लोग स्टेज को इन्दरसभा से उठाकर ‘महर्षि वाल्मीकि’ तक लाए, परन्तु हिन्दी भाषी हमारे पीपल न बने, इसलिए हम और न बड़ पाये।”<sup>५</sup> वस्तुतः हिन्दी भाषा भाषियों के लिए यह चिन्तनीय विषय है।<sup>६</sup>

## गुजराती नाटककार

पुरानी पारसी-गुजराती नाटक मण्डलियाँ अपने नाटक अन्य कम्पनियों द्वारा अनुकरण किमे जाने के उर से छपवाती नहीं थी। केवल कथासार और गायन (ओपेरा) प्रवासित कर देती थी। इसलिए इन लगभग ३०० नाटक मण्डलियों के द्वारा खेले गये हजारों नाटकों में से आज कुछ ही नाटक उपलब्ध होते हैं और जो उपलब्ध होने हैं वे वस्तुतः किन लेखकों के हैं इसका निर्णय करना भी कठिन है, क्योंकि इन व्यावसायिक नाटक मण्डलियों के मालिक अपने लेखकों और मुन्सिया द्वारा नाटक लिखवाकर अपने ही नाम से प्रगट करवाते थे। बहुत थोड़े ही ऐम नाटक हैं जिन पर सही रचयिताओं के नाम छप हैं। पारसी-गुजराती

१. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त, पृ० ११७।

२. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाढ्य, पृ० २२६।

३. मेरा नाटक काल श्री प० राधेश्याम कथावाचक पृ० १६५।

४. साहित्य संदेश भा० २७ अंक १-२ पृ० १००।

रगमच के शिष्ट कोटि के नाटकाकारों में सर्वप्रथम उल्लेखनीय केशुशरू कावराजी (१८४२-१९०४) हैं जो सर्वतोमुखी प्रतिभा के व्यक्ति थे। उनके 'वेजन मनी जेह' नामक गुजराती नाटक स पारसी-गुजराती रगमच का सूत्रपात होता है। इस नाटक की कथा "फिरदौसी के शाहनामे" पर आधारित है। इनका दूसरा रगमचीय नाटक 'लवकुश' है जिसकी कथा रामायणाश्रित है। इनके अन्य नाटक हैं—'नदनत्तीसी', 'निदाखानु', 'सीताहरण', 'भोली-जान', 'दुखी गुल' आदि। इन नाटकों के कथानक या तो हिन्दू पुराणों से लिये गये हैं या ईरानी इतिहास से। कावराजी के अग्रेजी नाटकों के रूपान्तर भी उपलब्ध होते हैं। इनका धनिष्ठनम सम्बन्ध 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' और 'नाटक उत्तेजक मण्डली' से रहा है। कावराजी के प्रतिरिक्त पारसी गुजराती नाटक कम्पनियों से सलग्न अन्य पारसी नाटककार थे एदलजी खोरी, धनजी भाई न० पटेल, केशुशरू कावराजी, बेरामजी, फरदुनजी, मर्जबाना, नसरवानजी, मेरवानजी, खान साहब आदि। इन तीनों के नाटक ईरानी-फारसी कथाओं के आधार पर रचे गये हैं या अग्रेजी नाटकों के रूपान्तर हैं। इन प्रारम्भिक रगमचीय नाटकों में न गुजराती भाषा की शुद्धि है और न नाट्य तत्वों का समीचीन समावेश हुआ है। अग्रेजी नाटकों के अधाुकरण पर वे रचे गये हैं। वे सभी रगमचीय नाटक सन् १८५२ से सन् १८६० के बीच तत्कालीन जनता का मनोरंजन करते रहे।

श्री केशुशरू कावराजी के मन्त्रित्व में प्रस्थापित 'नाटक उत्तेजक मण्डली' (१८७५ ई०) शुद्ध गुजराती भाषा के नाटक खेलने वाली सर्वप्रथम नाटक मण्डली थी जिसे "गुजराती रग-भूमि व नाटकों के पिता" रणछोडभाई उदयराम का सहयोग प्राप्त हुआ था। इनके नाटकों की विवेचना लिखले ग्रन्थियों में की जा चुकी है। इनके 'हरिश्चन्द्र' और 'नल दमयंती' इन दो नाटकों को 'नाटक उत्तेजक मण्डली' ने अत्यन्त सफलतापूर्वक खेला था। तत्पश्चात् 'गुजराती नाटक मण्डली' (१८७८) द्वारा अभिनीत इनका "ललिता दुख दर्शन" नाटक प्रतिष्ठित लोकप्रिय हुआ। आगे जाकर इस मण्डली ने रणछोडभाई के लगभग सभी नाटक खेले। रणछोडभाई गुजराती रगमच एवं नाटक के जनक माने जाते हैं।

रगमच को दृष्टि समक्ष रखकर जनमन रजन तथा उसी के साथ उद्गोधन के उच्चा-शय को दृष्टि समक्ष रखकर नाटक लिखने वालों में "मोदवी आर्य सुबोध नाटक मण्डली" के मालिक और संचालक बाघजी भाई, आसाराम ओभा का महत्त्वपूर्ण स्थान है। 'सीता स्वयंवर', 'रावण बध', 'भोलाहरण', 'भतूहरि', 'चन्द्रहास', 'त्रिविक्रम', 'पृथुराज, राठोर', 'सती रणकदेवी' आदि इनके लगभग २५ पौराणिक ऐतिहासिक नाटक हैं। हिन्दी रगमचीय नाटककार ५० राधेश्याम कथावाचक की भाँति बाघजी भाई, आसाराम ओभा ने पुराने रगमच की दीर्घमत्सता, अक्षलीलता तथा कुरुचि को निर्मूलकर उसके स्थान पर सद्वृत्ति, सच-रियता एवं सुरचि की प्रस्थापना करने के लिए नाट्य रचना की। जिस प्रकार ५० राधेश्याम का 'वीर अभिमन्यु' नाटक अत्यन्त लोकप्रिय हुआ उसी प्रकार बाघजी भाई के 'भतूहरि' नाटक को अप्रत्याशित लोकप्रियता प्राप्त हुई। कहा जाता है कि 'भतूहरि' के अभिनय को देखकर कई लोग घर-घर छोड़कर भतूहरि की भाँति 'जोगी' हो गये। इन के नाटकों में यद्यपि साहित्यिकता का अभाव है तथापि ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन करने पर वे महती प्रशंसा के अधिकारी बनते हैं। संस्कृत नाटक प्राचीन लोककथा, रास और अग्रेजी नाटक के तत्वों का मिश्रितरूप इनके नाटकों में पाया जाता है।

'वाकानर नाटक मण्डली' से सलग्न संस्कृत वाक्यशास्त्र तथा नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों के

भाषांतरकार वयोवृद्ध कवि नथूराम सुन्दरजी शुक्ल भी शिष्ट रंगमचीय नाट्य लेखक थे। इनका उपदेशात्मक नाटकों के गीत-इतने अधिक जनप्रिय हुए थे कि आज के सिनेमा के गीतों की भाँति उन दिनों वे घर घर गाये जाते थे। इनके नाटकों में धार्मिक एवं ऐतिहासिक चरित्रों की प्रधानता है और सदाचार नीति तथा बोध की मनोवृत्ति स्पष्टतः परिलक्षित होती है। इनके उत्कृष्टतम नाटक हैं — 'सूरदास', 'मीराबाई', 'नरसिंह मेहता', 'शिवाजी' आदि।

अहमदाबाद के डाह्याभाई, धोलसाजी भवेरी भी नीतिवादी परम्परा के रंगमचीय नाटककार थे। इन्होंने 'देशी नाटक समाज' नामक अपनी स्वतन्त्र नाटक मंडली खोलकर उसी के द्वारा स्वरचित आदर्शप्रधान नाटक प्रस्तुत किये। डाह्याभाई शिष्ट, सत्कारी और शिक्षित अभ्यापक थे। इन्हें रणछोडभाई उदयराम की भाँति नाटकों के द्वारा समाज सेवा की अदम्य आकांक्षा थी। इन्होंने नाटक लेखक के अतिरिक्त नाटक मंडली के संचालक और दिग्दर्शक का भी धर्म सभाला और अपनी २७ वर्ष की अस्पाधु (१८६७-१९०२ ई०) में ही काफी प्रसिद्धि प्राप्त की। ये संगीतज्ञ, विद्वान एवं शिष्ट कवि थे। अपने शिष्ट नाटकों और लोकप्रिय बोधप्रद गीतों के कारण डाह्याभाई गुजराती रंगमंच के इतिहास में सदा अविस्मरणीय रहेंगे। इनकी रचनाओं पर शेक्सपीयर के नाटकों और जैन रामो की शैली का प्रभाव दृष्टिगत होता है। डाह्याभाई के 'अधुमती', 'उमादेवडी', 'बीणावेली', 'उधमभाण', 'सती समुक्ता', 'माहिनोबन्ध' आदि सफल नाटक हैं। 'अधुमती' इनमें अत्यधिक प्रख्यात है। डाह्याभाई के नाटकों में साहित्यिक तत्त्वों का अभाव और उपदेशात्मकता का आधिक्य खटकता है। पर उनमें हास्यरस की उपक्यासों की योजना इस दृष्टि का परिहार करती है।

नाटकों द्वारा गुजराती रंगमंच पर शिष्टता, सत्कारिता और किंचित् साहित्यिकता का सूत्रपात करने का श्रेय मूलशरहर हरिनन्द मूलाणी को भी प्राप्त होता है। लगातार ४० वर्ष तक इनका विविध नाटक मंडलियों से चनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। मुंबई गुजराती नाटक मंडली, 'रायल नाटक मंडली', 'वाठियावाड नाटक मंडली', आदि मंडलियों ने इनके कुल मिलाकर लगभग ५० नाटक खेले जिनमें पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक आदि सभी प्रकार के नाटकों का समावेश होता है। तथैव सफल नाटकों में 'कुदवाला', 'मूलराज', 'निकमचरित', 'सौभाग्य मुन्दरी', 'वसंतप्रभा', 'भार्योदय', 'कृष्णचरित' आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। इनके नाट्य-विधान एवं रचना-तन्त्र पर संस्कृत, अग्रेजी, बंगाली और मराठी नाटकों का प्रभाव दीप्त पड़ता है। जीवन के विविध प्रश्नों और समाज की विभिन्न समस्याओं का समावेश मूलाणी ने अपने नाटकों में किया है। ये नवीन रचना-शैली के नाटककार हैं।

नडियाद के अध्यापक, कवि, चित्राकार फूलचन्द शाह (१९०७-१९५४) 'महासती अनसूया', 'सुवन्मा सावित्री', 'महाश्वता कादम्बरी', 'भालती माधव' आदि सुरचिपूर्ण शिष्ट नाटकों के स्रष्टा के रूप में सदा याद रहेंगे। इनमें साहित्यिकता भी है और लोकरचि की समानता भी। दोनों का गंगा जमुना संगम इनकी रचनाओं में हुआ है। परिणामस्वरूप ये बहुत लोकप्रिय नाटककार बन सके हैं। 'विद्या विनाद नाटक समाज' के प्रतिष्ठित धन्य नाटक मंडलियों में भी इनका सम्बन्ध रहा है। कालिदास, भवभूति और बाण की प्रसिद्ध कृतियों की गुजराती रंगभूमि पर सर्वप्रथम प्रस्तुत करने का यश इन्हें प्राप्त होता है। प्रेक्षकों के बौद्धिक का अन्त तक निर्वाह करने की क्षमता या तो इनके नाटक संगीत के अतिरेक के कारण तनिक अप्रिय बन जाते हैं। उनमें अतिनेयता तो विपुल मात्रा में है पर विषय की विविधता का अभाव है।

रगमचीय नाटककारों में बैरिस्टर नृसिंह विभावर (१८८८-१९२५) का स्थान अनन्य है। इन्होंने अपने इग्लैंड के प्रत्यक्ष रगमचीय अनुभव और स्नानुभूत पाश्चात्य सस्कारों के कारण गुजराती रगमच पर नवीन आदर्श और ढंगों का उदाहरण पेश किया। समाज-सुधार, देशभक्ति और जन-वैत्प्राण के नवीनतम आदर्शों को लेकर इन्होंने नाट्योपासना की। इनके छ नाटक हैं: "सुधाचन्द्र," "मधुवसरी," "मेघमालिनी," "भवजोना वचन," "सिद्धार्थ बुद्ध" और "स्नेह सरिता"। इनमें उपयुक्त आदर्शों और आकांक्षाओं को समाविष्ट करने का सफल उद्योग किया गया है। 'सुधाचन्द्र' (१९१६) में विदेशियों के प्रति सचेत रहने का और 'मधुवसरी' (१९१७) में 'होमरूल' का आदर्श उपस्थित किया गया है। 'मेघमालिनी' (१९१८) में पूँजीपति और मजदूर के संघर्ष को समाजवादी दृष्टिकोण से प्रस्तुत करने का प्रयत्न है। इस प्रकार विभावर ने गुजराती रगमचीय नाटकों को पुरानी लीक से हटाकर नये प्रगतिशील मार्ग पर चलाने का भगीरथ प्रयत्न किया। सीमाभ्य से इन्हें 'गुजराती नाट्य मंडली' के मालिक तथा समर्थ अभिनेता बापुलाल नायक का सत्रिय सहयोग प्राप्त हुआ था जिसके फलस्वरूप इन नवीन नाटकों का प्रयोग संभव हो सका। यद्यपि इन नाटकों को पूर्णतः नाट्योचित स्वरूप प्राप्त नहीं हो सका है और रगमचीय सीमाओं के कारण ये क्षत-प्रतिक्षत सफलतापूर्वक लेखे नहीं जा सके हैं तथापि तत्कालीन स्थिति को देखते हुए यह निःसन्देह कहा जा सकता है कि बैरिस्टर विभावर का व्यावसायिक रगमच के क्षेत्र में यह नवीन प्रयोग अभिनन्दनीय एवं चिरामरणीय रहेगा।

इन प्रथम पक्ष के रगमचीय नाट्यकारों के अतिरिक्त अन्य लेखकों में छोटालाल सुखदेव शर्मा, हरिहर दीवाना, प्रभुलाल द्विवेदी, रघुनाथ ब्रह्मभट्ट, मणिलाल पागल, प्रफुल्ल देसाई, रामु सागाजी, प्रयोग जोशी आदि निर्देश करने योग्य हैं।

### रगमचीय नाटकों की विशेषताएँ

ऊपर जिन व्यावसायिक नाटकों और नाटककारों का उल्लेख हुआ है उगने स्पष्टतः दो वर्ग हैं। एक पारसी-नाटककारों तथा उन्हीं का अनुकरण करने वाले अन्य हिन्दू-मुस्लिम नाटककारों का वर्ग, जिसने रोमांचकारी, चमत्कारपूर्ण तथा अस्वाभाविकताओं से भरे हुए नाटक लिखे और दूसरा उन हिन्दी-गुजराती नाटककारों का वर्ग जिसने रगमचीय आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए उपदेशात्मक, सुखिपूर्ण शिष्ट नाटक रचे। इन दोनों वर्गों के नाटकों के विषय, उद्देश्य, भाषा-शैली आदि में पर्याप्त अन्तर है।

प्रारम्भिक पारसी-गुजराती नाटक मंडलियों के पारसी नाटककारों के समस्त नाट्य-रचना का कोई आदर्श नहीं था। जैसा कि पहले कहा जा चुका है बम्बई में यूरोप से आने वाली नाटक कम्पनियाँ शेक्सपीयर आदि के नाटक खेला करती थी और इसके अलावा अग्रेज अफसर अपने मनोरंजनार्थ रानि-क्लबों में यदा कदा शो किया तोर पर अग्रेजी नाटक और ओपेरा का अभिनय किया करते थे। इन्हें देखकर पहले-पहल पारसियों ने बम्बई में ड्रामेटिक क्लब खोले और तत्पश्चात् वहाँ अव्यावसायिक क्लब व्यावसायिक नाटक मंडलियों के रूप में परिवर्तित हो गए। इन क्लबों और मंडलियों का वर्णधार पारसी लोग थे, जिन्हें पारसी-गुजराती और अग्रेजी का ज्ञान था। फलतः उन्होंने शेक्सपीयर, शेरीडन आदि के नाटकों का भौटा अनुकरण कर अशुद्ध पारसी-गुजराती भाषा में रगमचीय नाटकों की रचना की। तदुपरांत उन्होंने शेक्सपीयर आदि के अग्रेजी नाटकों के अनुवाद भी किये। इन लेखकों को न तो नाट्य-शास्त्र का ज्ञान था, न नाट्योचित विषयों का। परिणामस्वरूप ये आर

रगमचीय नाटक भाषा की कृत्रिमता, चरित्रावन की अस्वाभाविकता तथा वस्तु-विन्यास की अस्त-व्यस्तता के कारण नाटक के मूल स्वरूप का आविष्कार नहीं कर सके। पारसी सज्जन अपने नाटको को कृत्रिम रगमचीय साधनों द्वारा इस ढंग से प्रस्तुत करते थे कि दर्शकण चकित हो जाते थे।

इन पारसी नाटकों के विषय, जैसा कि ऊपर कहा गया है, शेक्सपीयर के नाटकों से चुने जाते थे और उसी के साथ ईरानी इतिहास, शाहनामा, अरेबियन नाइट्स आदि के कथाओं का नाट्य रूपान्तर किया जाता था। इन नाटकों के प्रयोगों के अन्त में 'कोमिक' (प्रहसन) खेलने की उन दिनों प्रथा थी। ये 'कोमिक' मूल नाटकों के विषय से विलकुल भिन्न होते थे। वे हास-उपहास द्वारा सामाजिक जीवन की समस्याएँ प्रस्तुत करते थे। किन्तु यह प्रस्तुतीकरण बड़ा प्रश्लोल, स्थूल एवं कुर्बिपूर्ण रहता था। ये प्रारम्भिक पारसी-गुजराती रगमचीय नाटक, (१८५३-१८६७) और 'कोमिक' तथा 'इन्दरमभा' ही हमारी दोनों आलोच्य भाषाओं के रगमचीय नाटकों के प्रारम्भकर्ता हैं।

बम्बई की 'विक्टोरिया नाटक मण्डली' की स्थापना (१८६७-६८) के साथ व्यावसायिक रगमचीय हिन्दी गुजराती नाटकों का उदभव इतिहास प्रारम्भ होता है। इससे पूर्व सागरी के भावे की मराठी नाटक मण्डली ने अपने हिन्दी सवादों और मराठी गीतों वाले पौराणिक नाटक बम्बई में तथा सौराष्ट्र गुजरात में खेले थे। इसके बाद अन्य कई मराठी नाटक मण्डलियों ने भी अपने खेल किये थे। इन नाटकों का विषय वस्तु पौराणिक था और इनका प्रदर्शन लोक नाटकों और संस्कृत नाटकों का मिश्रित रूप था। मंच पर सर्वप्रथम बागज की सूँड वाले गरुडपति का आगमन होता। फिर सूनधार का प्रवेश होता जो हाथ में मजीरे लिए हुए प्रारम्भ से अंत तक प्रेक्षकों के समक्ष उपस्थित रहता। नाटक के अन्य पात्र गद्य में वार्तानाव एवं अभिनय करते और नाटक का पद्यांश सूनधार गाता। सौराष्ट्र की 'मोरवी नाटक मण्डली' ने प्रारम्भ में कई वर्षों तक इन मराठी मंडलियों के नाटकों का अनुकरण किया था, जिनमें हिन्दी गद्य और गुजराती गीत रहते थे। मराठी नाटक मंडलियों के हिन्दी भाषा प्रयोग ने पारसी व्यावसायिक नाटक मंडलियों के मालिकों को भी हिन्दी उर्दू में नाटक खेलने की प्रेरणा दी। हिन्दी उर्दू भाषा प्रयोग के कारण ही पारसी गुजराती कंपनियाँ समस्त भारत में वर्तमान चलचित्रों की भाँति लोकप्रियता प्राप्त कर सकी।

उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में यद्यपि पारसी गुजराती नाटक मंडलियाँ भाषा की दृष्टि से पारसी गुजराती और हिन्दी उर्दू इन दो अक्षर विभक्तियों में विभक्त हो गई थीं तथापि इनमें से अधिकांश मंडलियाँ दोनों भाषाओं में नाटक खेलती थीं। इन नाटकों के कथा-नक, रचना विधान, निरूपण पद्धति, रगमचीय प्रसाधन आदि में कोई विशेष उल्लेखनीय भेद नहीं था। अभिनेतागण भी भिन्न नहीं थे। तत्कालीन सभी सौराष्ट्र, गुजरात और उत्तर प्रदेश की नाटक मंडलियाँ बम्बई की इन कंपनियों का हर दृष्टि से अनुकरण करती थीं।

मराठी और गुजराती नाटक मंडलियाँ अपने सवादों में जिस हिन्दी का प्रयोग करती थीं वह विशेषतः संस्कृतनिष्ठ रहती थी। पर जो हिन्दी बम्बई की पारसी नाटक कंपनियों द्वारा प्रयुक्त होती थी वह अधिकतर सरल उर्दू थी जिसे आम जनता आसानी से समझ सकती थी। इस विषय में नारायण प्रसाद 'बताव' ने अपने 'महाभारत' नाटक में तत्कालीन लेखकों का आदर्श योग्य ढंग से स्पष्ट किया है—

“न खालिस उर्दू, न ठेठ हिन्दी,  
जबान गोया मिली जुली हो ।  
मलग रहे दूध से न मिसरी,  
डली-डली दूध मे घुली हो ॥”

तालिव, वेनाव, धागादूध आदि के अविकाश नाटक इसी भाषा के प्रन्तर्गत आते हैं । इन लेखको ने हिन्दी में भी नाट्य-रचना की है, जिसका उल्लेख ऊपर हो चुका है । प० राधेश्याम कथावाचक तो प्रधानतः हिन्दी के ही नाटककार हैं ।

“यहाँ यह निर्देश करना अप्रासंगिक नहीं होगा कि जिस प्रकार कई हिन्दी नाटकों में मुसलमान पात्र अरबी-फारसी मिश्रित उर्दू बोलते हैं और हिन्दू पात्र संस्कृतमय हिन्दी बोलते हैं उसी प्रकार पुराने रगमचीय गुजराती नाटकों में मुसलमान पात्रों द्वारा सरल उर्दू और हिन्दू पात्रों द्वारा गुजराती का प्रयोग होता रहा है ।<sup>१</sup> सम्भवतः इसका हेतु नाटक में स्वाभाविक वातावरण की सृष्टि करना है । कतिपय प्रारम्भिक रगमचीय नाटकों को छोड़कर शेष सभी के विषय पौराणिक एवम् ऐतिहासिक रहे हैं । पौराणिक नाटकों के प्रसंगे पुराण, महाभारत तथा रामायण से लिये गये हैं । सीता, द्रौपदी, कृष्ण, सुदामा, अभिमन्यु, अश्वत्थाम, कर्ण, रावण, राम, शिव, नल, दमयन्ती, सत्यवान, नाविकी, भीष्म, शत्रुघ्न, आदि पौराणिक पात्र दोनों भाषाओं के इन नाटकों में समान रूप से उपलब्ध होन हैं । सारे भारत में यह समय धार्मिक भावनाओं और प्राचीन सांस्कृतिक मान्यताओं को उजागर करने वाला रहा है । जनता की अतर्निहित धार्मिक चेतना इन पौराणिक नाटकों को देखने से सतुष्ट होनी रही है । इसीलिए ‘भतृहरि’ (वाघजी भाई आशाराम कृत), ‘हरिदचन्द्र’ (रणछोड़ भाई उदयराम कृत), ‘सूरदास’ (नयूराम शर्मा कृत), ‘अश्वत्थाम’ (हरिशंकर भट्ट कृत) ‘द्रौपदी स्वयंवर’ (वाघजीभाई कृत) आदि गुजराती नाटकों ने अतिशय लोकप्रियता प्राप्त की । इन्हें देखकर फारसी नाटक कम्पनियों के मालिकों ने भी अपने लेखकों और मूशियों के पास इन्हीं विषयों के हिन्दी-उर्दू नाटक लिखवाये और खेले ।<sup>२</sup> पौराणिक नाटककारों में हिन्दी में प० राधेश्याम कथावाचक और गुजराती में वाघजीभाई आशाराम ओझा सदैव स्मरणीय रहने । दोनों ने सुखि पूर्ण सिष्ट तथा उच्चादर्शमुखी नाट्यसृष्टि की है । दोनों न धार्मिक-पौराणिक पात्रों एवम् प्रसंगों को अपने नाटकों में अंकित किया है । दृश्य विधान तथा रगमचीय शिल्प में भी दोनों लेखकों के नाटकों में पूर्णरूपेण समानता है । भाषा, भाव, वातावरण आदि की दृष्टि से प० राधेश्याम तथा वाघजीभाई के नाटकों में उच्च स्तर का निर्वाह हुआ है । गुजराती में वाघजीभाई के अलावा डाह्याभाई धोलसाजी, कवि, चित्रकार, फूल-

१. उदाहरण के लिए देखिए उत्त प्रबन्ध के अन्त में परिशिष्ट ।

२. देखिए :—

‘भतृहरि’ :—गुजराती—वाघजीभाई आशाराम तथा हिन्दी—विनायक प्रसाद तालिव और गुजराती—‘कमल’ ।

हरिदचन्द्र :—गुजराती—रणछोड़भाई उदयराम और हिन्दी—विनायक प्रसाद तालिव ।

सूरदास :—गुजराती—नयूराम शर्मा और हिन्दी—आशादत्त ।

द्रौपदी स्वयंवर :—गुजराती—वाघजीभाई आशाराम और हिन्दी—नारायण प्रसाद देसाय तथा प० राधेश्याम कथावाचक ।

अश्वत्थाम :—गुजराती—हरिशंकर भट्ट तथा हिन्दी—ईश्वरचन्द्र (अश्वरीष) :—प० राधेश्याम ।



चंद शाह, नयूगम सुंदरजी आदि के कई ऐतिहासिक, धार्मिक तथा सामाजिक रंगमंचीय नाटक उपलब्ध होते हैं। रणछोडभाई उदयराम के 'सत्तिता दु ख दर्शक', 'जयकुमारी विजय' आदि समाजलक्षी नाटक, नृसिंह विमाकर के 'मधुवसरी', 'मेघमालिनी' इत्यादि राजनैतिक नाटक और मूलशर्कर मूलाणी के 'सौभाग्य सुंदरी' जैसे पारिवारिक जीवन विषयक नाटक गुजराती के श्रेष्ठ रंगमंचीय नाटक हैं। इस कोटि के नाटक हिन्दी में उपलब्ध नहीं होते। रंगमंच के अभाव के कारण हिन्दी में यह नाट्य परंपरा अदृश्य सी ही रही। जिसे हिन्दी का रंगमंच कहते हैं वह पारसी रंगमंच व्यापारिक मनोवृत्ति वाले धनलोलुप पारसी सेठों की सकीर्ण मनोवृत्ति का सदा शिकार बना रहा। जनता का मस्तिष्क मनोरंजन करने के लिए और उसकी कामजन्म वासनाओं को जाग्रत कर निवृष्ट कोटि का विनोद प्रदान करने के लिए उन नाटक कथानकों के मालिकों ने "लैला मजनू", "शीरो फरहाद", "चलता पुर्जा" और भूलभूलैया तक अपने लेखकों को सीमित रखा। फलतः अद्वयत निम्नस्तरीय नाटकों का ही सृजन सम्भव हो सका। केवल राधेश्याम व श्यामचक्र ही इस कथन के अपवाद हैं।

'ध्याकुल कपनी' के 'सम्राट चंद्रगुप्त', 'विक्टोरिया नाटक मंडली' के 'जहागीर नूर-जहाँ', 'एल्फ्रेड कम्पनी' के 'अलाउद्दीन' आदि कुछ अच्छे ऐतिहासिक नाटकों को छोड़कर हिन्दी में व्यावसायिक रंगमंच पर ऐतिहासिक नाटकों का भी अभाव रहा, जबकि गुजराती नाटक मंडलियों ने 'पृथ्वीराज', 'महाराणाप्रताप सिंह', 'बोरबल और वादशाह', 'धूरवीर शिवाजी', 'दारा-घोरगजेब', 'रणजीत सिंह', 'सती संयुक्ता', 'महाराजा घटोत्कच' आदि अनेक ऐतिहासिक नाटक सफलतापूर्वक सर्वत्र खेले।<sup>१</sup> इसी प्रकार हमारे सामाजिक जीवन की सामाजिक एवं सर्वकालीन समस्याओं और अन्य प्रकीर्ण रिपयों पर गुजराती रंगमंचीय नाटककारों ने कई नाटक रचे तथा विभिन्न नाटक मंडलियों ने उनके अनेक प्रयोग किये।<sup>२</sup> इस प्रकार की कोई परम्परा हिन्दी में नहीं है। अधिकांश रंगमंचीय हिन्दी-उर्दू नाटककारों ने 'हृदय' से सबधित काल्पनिक एवं अस्वाभाविक कथाओं को अपने नाटकों में चित्रित किया है। वे नाटक तत्कालीन रंगमंच पर रंगमाचकारी हस्तों और चमत्कारपूर्ण वातावरण की सृष्टि करते थे। उनके द्वारा प्रेक्षकों की निम्नस्तरीय मनोवृत्ति संतुष्ट होती थी। इन नाटककारों ने हमारे भव्य इतिहास, उज्ज्वल अतीत और महान परम्परा का ध्यान ही नहीं रखा। यह वस्तुतः शोचनीय है।

पारसी-गुजराती थियेट्रिकल कम्पनियों में गजल, तुमरी आदि के रूप में कुरुचिपूर्ण मशहूर गानें गाये जाते थे। बेताब, राधेश्याम आदि ने अपने पौराणिक नाटकों में शिष्ट गीतों को समाविष्ट किया है। यहाँ यह उल्लेख्य है कि कतिपय पारसी-गुजराती कम्पनियों ने मराठी की किर्लोस्कर, डोगरेकर आदि मंडलियों की देखादेखी अपने नाट्य प्रयोगों में शास्त्रीय राग-रागिनियों की प्रथा प्रारंभ की। आगे जाकर यह शास्त्रीय संगीत गुजराती नाटक मंडलियों का अनिवार्य अंग बन गया। इन मंडलियों के संगीत निर्देशकों में हमीरजी उस्ताद और पंडित वाडीलाल सादर स्मरणीय हैं। दुर्भाग्य से पारसी कम्पनियों ने इस परम्परा का अंत तक निर्वाह नहीं किया। १९२० के बाद गुजराती रंगमंच से भी उच्च-

१ देखिए—'गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रंथ में'—गुजराती नाटक कम्पनियों की नाट्य-सूची—सं० श्री रमणिक श्री पतराय देसाई पृष्ठ-१०१ से १०३।

२—देखिए वही—

स्तरीय संगीत ने सदा के लिए विदा ले ली। दोनों भाषाओं के रंगमंचीय नाटकों में सस्ते इसकी गानों की जो भरमार हुई, उसी के उत्तराधिकारी आज के सिनेमा के गीत हैं। एक और बड़ी बात इन नाटकों में देखी जाती थी। इनमें पात्र मौके-बेमौके गायन गाने लगते और पद्य में ही बातचीत करने लगते। बड़े-बड़े राजा महाराजा और ऋषि-मुनि भी अपना गौरव भूलकर मंच पर गाने और नाचने लगते और ग्राम्य रुचिवाली जनता का मनोरंजन करते।

पारसी-गुजराती रंगमंच पर सर्वसत्ताधीन नाटक कम्पनी का मालिक ही होता था। वह व्यवसाय की दृष्टि से अर्थोपार्जन के लिए अपनी कम्पनी चलाता था। उसे न साहित्य कला और सस्कार की चिन्ता थी और न जन कल्याण की ही परवाह थी। वह तो लोगों की सस्ती फरमाइशों और बड़ी भावनाओं को दृष्टि समक्ष रखकर अपने नाट्यकार के पास नाटक लिखवाता था और दिग्दर्शक, अभिनेता आदि के द्वारा रंगमंच पर प्रस्तुत करता था। मत. ये नाटक न आदर्श रंगमंचीय आवश्यकताओं की पूर्ति करते थे न साहित्य की। भाषा की सरलता, भावों की अश्लीलता और प्रदर्शन की चमत्कारिता के कारण ये नाटक जन-साधारण में अधिक लोकप्रिय हुए। रंगमंच की नित्य नवीन चटक-मटक, रोमांचकारी दृश्य-निर्माण, वैविध्ययुक्त अस्वाभाविक वेशभूषा, "ट्रिक्सोन" आदि की सहायता से अशिक्षित एवं अर्द्धशिक्षित प्रेक्षकों की ग्राम्य रुचि की तुष्टि करने में ये कम्पनी-मालिक अपने कर्तव्य की इतिथी समझते थे। आगे जाकर इसी रंगमंच पर 'हरिश्चन्द्र', 'वीर अभिमन्यु', 'सूरदास' आदि हिन्दी के और 'हरिश्चन्द्र', 'ललिता दुःख दर्शक', 'नल-दमयन्ती', 'भर्तृहरि', 'सूरदास' आदि गुजराती के शिष्ट नाटक भी खेले गये। पर रंगमंचीय अस्वाभाविकताएँ गई नहीं और इसी से इस रंगमंच का पतन हुआ।

पारसी-और गुजराती नाटक मडलियों के लगभग सभी रंगमंचीय नाटकों का प्रारम्भ 'मंगलाचरण' या 'कोरस' से होता है। प० राधेश्याम और वाघजीभाई आशाभाई के नाटकों में मंगलाचरण के पश्चात् सूत्रधार, नट, नटी आदि का आगमन होता है और प्रस्तावना के पश्चात् नाट्य वस्तु का प्रारम्भ होता है। यह संस्कृत-नाटकों का प्रभाव है। इन नाटकों के वस्तु-विकास, अंक और दृश्य विभाजन तथा चरित्र-चित्रण में पाश्चात्य नाट्य-शिल्प का अनुकरण दृष्टिगत होता है। उर्दू-नाटकों में 'मंगलाचरण' के स्थान पर 'गायन' (कोरस) हैं और सूत्रधार, नटी आदि का उनमें अवतरण नहीं होता। आगाहश्र, बेताब, राधेश्याम के अधिकांश नाटकों में तीन अंकों की योजना है। पर रणछोडभाई उदयराम, वाघजीभाई, डाह्याभाई आदि गुजराती लेखकों ने उससे अधिक अंकों की भी योजना की है। इन सभी नाटकों में जीवन की यथार्थता की ओर कम ध्यान गया है। कल्पना द्वारा प्रसंगों या पात्रों का अतिरंजित वर्णन इनमें अधिक पाया जाता है। प० राधेश्याम के नाटकों को छोड़कर हिन्दी-उर्दू के अन्य नाटककारों की रचनाओं में अस्वाभाविक कल्पनाओं, वृक्षपूर्ण चेट्टाओं और ग्राम्य मनोविरोधों की जो परंपरा पाई जाती है, उनका रणछोडभाई, वाघजीभाई, डाह्याभाई आदि के गुजराती नाटकों में नितांत अभाव है। चरित्र-चित्रण, वस्तु विन्यास और रचनात्मक की दृष्टि से गुजराती रंगमंचीय नाटक हिन्दी-उर्दू के नाटकों की अपेक्षा श्रेष्ठ हैं। इसका कारण यह है कि गुजराती नाटक मडलियों के समक्ष रणछोडभाई उदयराम और मेसुस्त कावराजी ने प्रारंभ से ही महान प्रसंगों और चरित्रों को रंगमंच पर प्रस्तुत कर जनजीवन में आदर्श और उच्चता की भावना का संचार करने की सुदृढ़ परंपरा प्रस्थापित

कर दी थी जिसका अनुसरण अधिकांश मञ्चलियों ने किया। बाघजीभाई आशाराम, ५० नथू-राम शर्मा, कवि चित्रकार फूलचंदभाई, डाह्याभाई घोलशाजी आदि अनेक सन्निष्ठ गुजराती लेखकों ने उक्त घादसं प्रत्यक्ष करने का सतत प्रयत्न किया। हिन्दी-उर्दू में नाट्यकारों तो अग्रणीत हुए, परंतु ५० राष्ट्रियाम को छोड़कर अन्य किसी ने नाट्य लेखन में घादसंवादी दृष्टिकोण नहीं अपनाया।

पारसी-गुजराती रंगमंच की अनेक सीमाओं और क्षतियों के बावजूद भी हमें यह तो स्वीकार करना ही पड़ेगा कि इसने सर्वप्रथम हिन्दी-गुजराती रंगमंच का रूप व्यवस्थित एवं स्थिर किया और शिष्ट मनोरंजन के किसी अन्य साधन की अनुपस्थिति में काफी लम्बे समय तक जनता की नैसर्गिक मनोरंजन-प्रिय वृत्ति को तृप्त किया। यदि श्रेष्ठ नाटककार रंगमंच के प्रति उपेक्षा की भावना न रखकर उसे सहयोग और सुधार की दृष्टि से धननाते तो आज दोनों भाषाओं में रंगमंचीय स्थिति नितान्त भिन्न प्रकार की होती। ५० राष्ट्रियाम और रण-छोड़ भाई ने इस दिशा में मार्ग-प्रशस्त किया भी था, पर यह परम्परा भागे चली ही नहीं। शिक्षित और सत्कारी लोगों की निष्प्रियता एवम् उदासीनता के कारण यह व्यावसायिक रंगमंच अपने जीवन काल के अंतिम वर्षों में पूरा विपथगामी बन गया और उसका पतन हुआ। सिनेमा के प्रचार ने इस पतन में बड़ा योग दिया। यह रंगमंच सिनेमा की होड़ में खड़ा नहीं रह सका। उसकी जड़ें तो बैसे भी ढीली थीं ही, इस नये बक्खर ने उसे उखाड़ फेंका। यदि उसने जन-उत्कर्ष का ध्यान रक्खा होता, कला साधना का उच्चादर्श दृष्टि समक्ष रक्खा होता और पारस्परिक सहयोग तथा सदभावना से काम लिया होता तो पश्चिमी देशों के रंगमंच की भांति उसे भी 'अमरत्व' प्राप्त होता। परन्तु यह सम्भव हुआ ही नहीं। 'भरत-मुनि' ने नटों के पतन का जो कारण बताया है और जिससे वे क्षापित हुए वही कारण इस पुराने रंगमंच के भी पतन का निमित्त बना। वह है - "कर्त्तव्यतोष्य लोक।" वस्तुतः जनता को 'कर्त्तव्यत', करने वाला अवश्य ही विनष्ट होता है।

## पृथ्वी थियेटर

जनता को सात्त्विक मनोरंजन प्रदान करने और नाट्यकला की निष्ठापूर्वक सेवा करने के लिए बम्बई में सन् १९४४ में सुप्रसिद्ध अभिनेता पृथ्वीराज कपूर ने 'पृथ्वी थियेटर' नामक हिन्दी नाटक मण्डली की स्थापना की। इस मण्डली ने भारत के बड़े-बड़े नगरों में बीवार, पठान, गद्दार, आहुति, पैसा आदि वास्तववादी नाटक प्रस्तुत किये। इन नाटकों और इनके प्रयोगों के द्वारा प्रेक्षकों की उच्चकोटि की कलात्मक दृष्टि और सन्निष्ठ व्यक्तित्व के अधिक परिश्रम का परिचय प्राप्त होता रहा। इन नाटकों की भाषा परिष्कृत थी और कथानक प्रभावोत्पादक थे। आधुनिक पश्चिमी रंगमंच की सभी विशेषताएँ पृथ्वी थियेटर के मंच पर दृष्टिगत होती थी। गीतों का अभाव, संप्राण संवाद, सघर्षात्मक वस्तु-तत्त्व, नाटकीय कार्य-व्यापार यथार्थवादी रंगमंच, ये पृथ्वी थियेटर के विशिष्ट लक्षण थे। 'पठान' तो उसका सर्वश्रेष्ठ सृजन था। पृथ्वीराज की वैयक्तिक साधना ही इस थियेटर को जीवित रख रही

१ 'बुद्धिप्रकाश' पत्रिका में 'नवी रंगभूमि' नामक लेख : लेखक—आचार्य रसिकलाल जोदालाल पारिख' अंक—जून—१९५६ का।

थी। ६० कलाकारों के दल को साथ रखकर पृथ्वीराज ने भारत के सभी प्रदेशों की कई धार यात्राएँ की और अपने आठ नाटकों के लगभग २५०० प्रयोग कर राष्ट्रीय रगमच की क्षतिपूर्ति की। पृथ्वी थियेटर' वस्तुतः किसी एक प्रदेश का नहीं, अपितु "अखिल भारतीय थियेटर" था। वह समस्त भारतीय जनता का राष्ट्रीय रगमच था। किन्तु तीव्र आर्थिक संकट और आर्थिक अस्वस्थता के कारण पृथ्वीराज ने अपना 'पृथ्वी थियेटर' १५ मई सन् १९६० के दिन सदा के लिये बन्द कर दिया।

### अव्यावसायिक रगमच

ऊपर यह निर्देश किया जा चुका है कि बम्बई के पारसी-गुजराती व्यावसायिक रगमच के जन्म (१८६७-६८) के पूर्व पारसी नवयुवकों ने यूरोपीय नाटक कम्पनियों के प्रयोगों और अंग्रेजी क्लबों के मनोरंजन-कार्यक्रमों से प्रेरणा प्राप्त कर सन् १८५३ के आस-पास अपने क्लब शुरू किये और चौकिया तौर पर अंग्रेजी तथा पारसी गुजराती भाषा के नाटक खेलने लगे। इन अव्यावसायिक रगमचों के प्रयोगों के फलस्वरूप ही व्यावसायिक रगमच की बम्बई में स्थापना हुई। अव्यावसायिक रगमच की परम्परा बम्बई में लगभग १९२० ई० तक प्रधानतः पारसियों के द्वारा चलती रही। तत्पश्चात् सभी जातियों के लोगों के समुक्त प्रयासों से आज तक वह जीवित है।

पारसी-गुजराती व्यावसायिक रगमच के भौंडे नाट्य प्रयोगों के प्रति तीव्र असन्तोष, रोष और विद्रोह की भावना लेकर गुजराती अव्यावसायिक रगमच का व्यवस्थित प्रारम्भ श्री चन्द्रवदन मेहता द्वारा एल्फिन्स्टन कॉलेज, बम्बई में सन् १९२० में हुआ।<sup>१</sup> हिन्दी में पारसी नाटक कम्पनियों के प्रति यह विद्रोहात्मक प्रतिक्रिया सन् १८८३ में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के 'नाटक' नामक लेख में प्रगट हुई है। तत्पश्चात् ५० बालकृष्ण भट्ट आदि ने भी खुलकर 'पारसी थियेटर' का विरोध किया।<sup>२</sup> इसी के साथ साहित्यिक और सत्कारी सज्जनों द्वारा काशी, वाराणसी, प्रयाग आदि में शिष्ट मनोरंजन के लिए अव्यावसायिक नाटक मण्डलियों की स्थापना हुई। गुजराती में व्यावसायिक रगमच के प्रति विद्रोहात्मक स्वर हिन्दी की अपेक्षा ३०-३५ वर्ष पश्चात् उठा। इसका कारण संभवतः यह है कि सन् १८७५ के आसपास शुद्ध गुजराती भाषा के शिष्ट व्यावसायिक रगमच का प्रारम्भ बम्बई में "नाटक उत्तेजक मण्डली" के द्वारा शुरू हुआ जिसे गुजराती रगमच के पिता रणछोड भाई उदयराम का सहयोग प्राप्त हुआ। उनके सभी शिष्ट नाटक इस मण्डली द्वारा खेले गए। आगे भी यह परम्परा १९२० तक चलती रही। उधर गुजरात और सौराष्ट्र में भी कई व्यावसायिक नाटक मण्डलियाँ शुरू हुईं। उन्होंने चाणजी भाई आचार्य, बाप्पा भाई धोलशाजी, ५० नाथूराम शर्मा, कवि चित्रकार फूलचन्द भाई, नृसिंह विभाकर, मूलशकर मूलजी आदि आदर्शवादी नाटक लेखकों के पौराणिक ऐतिहासिक नाटक खेले। इन नाटकों से जनता की सुख की विकास हुआ और उसकी नैतिक एवं धार्मिक भावना परिपुष्ट हुई। अतः गुजरात, सौराष्ट्र और बम्बई में इन व्यावसायिक नाटक मण्डलियों के विरुद्ध विद्रोहात्मक भावना के प्रगट होने का प्रश्न ही पैदा नहीं हुआ। हिन्दी प्रदेशों में ऐसी कोई प्रादेशिक

१. विन धन्दादारी रगभूमिनी इतिहास—श्री धनमुख लाल मेहता, पृ० ४५।

२. हिन्दी प्रदीप, भा० २५, संख्या ६-२२।

नाटक मण्डलियाँ नहीं थी, फलतः पारसी मण्डलियों ने उन प्रदेशों पर अपना एकाधिकार स्थापित कर लिया और १८७२ से अपने अश्लील और अधिष्ट नाट्य प्रयोगों द्वारा जनता की रुचि को कुत्सित कर धनोपार्जन करना प्रारम्भ कर दिया। भारतेन्दु ने इन कम्पनियों के नाटकों को भ्रष्ट कहकर रोकथाम का कार्य शुरू किया। गुजराती नाटक मण्डलियाँ भी १९२० के पश्चात् इन कम्पनियों का अनुकरण कर उसी अधोगति को प्राप्त होने लगी। चन्द्रवदन मेहता ने उस समय इनके खिलाफ आवाज उठानी शुरू की और १९२० में शिष्ट शौकिया रंगमंच की नींव डाली।

भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक लेख में यह बताया है कि हिन्दी भाषा का जो सबसे पहला नाटक खेला गया, वह है प० शीतलप्रसाद कृत 'जानकी मंगल'। बनारस थियेटर में सन् १८६८ में ऐश्वर्यनारायण सिंह नामक सज्जन ने बड़ी धूमधाम से इस नाटक का प्रयोग करवाया था। यह नाटक आज अप्राप्य है। भारतेन्दु ने स्वयं भी लोगों की मनोरंजन पिपासा को परितृप्त करने के लिए पारसी कम्पनियों के जवाब में अध्यावसायिक मण्डलियों की स्थापना की। किन्तु अध्यावसायिक रंगमंच व्यावसायिक रंगमंच से लोहा ले ही नहीं सक्ता। भारतेन्दु के मिन प० प्रतापनारायण मिथ ने (सन् १८८८) कानपुर के विद्वानों द्वारा प्रतिनीत नाटकों में 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'बंदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'भारत दुर्दशा', 'गोरक्षा' आदि का निर्देश किया है। ये प्रयत्न स्थायी रूप से रंगमंच-प्रवृत्ति को वेग न दे सके।

हिन्दी में अध्यावसायिक नाटक मण्डलियों की व्यवस्थित स्थापना की दृष्टि से सबसे पहले प्रयाग की 'रामलीला नाटक मण्डली' (१८६८) का नाम आता है। इसके सस्थापकों में से प० माधव शुक्ल ने इसके लिए 'सीय स्वयंवर' नामक नाटक लिखा, जिसका अभिनय देखने के लिए महामना प० मदनमोहन मालवीय भी उपस्थित थे। नाटककार ने नाटक के एक दृश्य में ब्रिटिश सरकार की कटु आलोचना की थी। उस दृश्य को देखकर उदार दल के मालवीय जी रुष्ट होकर चले गये थे। यह 'रामलीला नाटक मण्डली' सन् १९०७ तक चलती रही। तत्पश्चात् छिन्न-भिन्न हो गई। पुनः प० माधव शुक्ल ने उसका सगठन किया और 'हिन्दी नाट्य समिति' के नये नाम से उसका प्रारम्भ किया। कई नामांकित साहित्यकारों का शुक्लजी को सहयोग प्राप्त हुआ। उनके 'महाभारत' नाटक के अत्यन्त सफल अभिनय के कारण इस समिति की कीर्ति चारों ओर फैल गई। सदतर इसके द्वारा अन्य पौराणिक नाटक भी खेले गये। फिर प० माधव शुक्ल ने कलकत्ता में 'हिन्दी नाट्य परिषद्' की स्थापना की जिसने अनेक हिन्दी नाटक खेलकर ख्याति प्राप्त की।

सन् १९०९ में काशी में "नागरी नाट्यकला प्रवर्तन मण्डली" शुरू हुई। इसके सस्थापक भारतेन्दुजी के परिवार के लोग थे। कुछ दिनों बाद इसके दो भाग हो गये। एक का नाम 'भारतेन्दु नाटक मण्डली' और दूसरी का "काशी नागरी" नाटक मण्डली पड़ा। इन दोनों मण्डलियों ने पौराणिक एवं ऐतिहासिक नाटक खेले जिनमें उल्लेखनीय हैं—महाराणा प्रताप, सत्य हरिश्चन्द्र, भीष्म पितामह, सुमद्राहरण, सत्राट अशोक आदि। अभिनेताओं के रूप में इन मण्डलियों को कई लेखकों और स्तंकारी सज्जनों का सहयोग प्राप्त

हुआ था। हिन्दी की इन अव्यावसायिक नाटक मण्डलियों पर पारसी रगमंच का प्रभाव पड़ा था। पदों, मंच रचना, दृश्य योजना आदि पारसी ढंग पर ही थे। पर इनके नाटकों की भाषा मुद्र, गीत सुश्रुतिपूर्ण और अभिनय कलापूर्ण था। इनमें उच्चादर्श के पालन का आग्रह बना रहा।

उपर्युक्त मण्डलियों के अतिरिक्त विश्वविद्यालयों और अन्य शिक्षा संस्थाओं में वार्षिक उत्सवों के अवसर पर खेले जाने वाले नाटकों का अस्थायी और अव्यावसायिक रगमंच भी अपना अस्तित्व कई वर्षों से बनाये हुए है। इस रगमंच पर हिन्दी के अनेक साहित्यिक शिष्ट नाटक अभिनीत होते रहे हैं। यह नाट्य प्रवृत्ति मुख्यतः छात्रों तक ही सीमित रहती है।

ऊपर कहा जा चुका है कि १९२० के पूर्व भी गुजराती में अव्यावसायिक रगमंच का अस्तित्व था और उसके द्वारा अनेक नाट्य प्रयोग हुए थे। परन्तु उपर्युक्त हिन्दी की चार-पाच सुव्यवस्थित मण्डलियों जैसी गुजराती की कोई अव्यावसायिक नाटक मण्डलियाँ नहीं थीं। उनके स्थान पर गुजराती व्यावसायिक मण्डलियाँ विद्यमान थीं जिनमें उल्लेख पीछे किया जा चुका है। अव्यावसायिक रगमंच के नाम पर स्कूलों, कालेजों और सार्वजनिक संस्थाओं के अनियतकालीन नाट्य प्रयोग ही थे। इनके उपरान्त लोग भी यदाकदा शौकिया तौर पर नाटक खेलते रहते थे। सन् १९१५ में बडोदा में और १९१६ में फालोड में रामलाल बसन्त लाल देसाई कृत 'समुक्ता' नाटक खेला गया। १९१७ में पूना के इन्जीनियरिंग कॉलेज ने गुजराती के श्रेष्ठ उपन्यास 'सरस्वती चन्द्र' का नाट्य रूपान्तर अभिनीत किया। इन सभी प्रयोगों की प्रेरणाशक्ति अव्यावसायिक रगमंच के प्रति रोष या, विरोध की भावना नहीं थी। सन् १९२० के पदचात् ही व्यावसायिक नाटक मण्डलियों की वीभत्सता और अश्लीलता से ऊँचकर सत्कारी लोगों की बिद्रोहात्मक भावना तीव्र बनी और उससे प्रगुमा बने चन्द्रवदन मेहता।

चन्द्रवदन मेहता के अव्यावसायिक रगमंचीय प्रयोगों ने नाट्य-जगत् में त्राति पैदा कर दी। उन्होंने अभिनय, दिग्दर्शन, नाट्य लेखन और जन-संपर्क द्वारा 'नये रगमंच' का सूत्रपात किया। उनके दो नाटक 'मलो' और 'भाग गादी' ने नवीनतम प्रयोगों की नींव डाली। सन् १९२५ से १९३५ के बीच गुजराती अव्यावसायिक रगमंच पर चन्द्रवदन मेहता का प्रसाधारण व्यक्तित्व छाया हुआ रहा। परन्तु दुःख के साथ यह कहना पड़ता है कि उनकी प्रवृत्तियाँ व्यक्तिपरक ही बनी रही। उन्होंने किसी ऐसी 'नाटक मण्डली' का निर्माण नहीं किया जो 'नये रगमंच' को सदा के लिए स्थायित्व प्रदान करती।

सन् १९३७ में सर्वप्रथम ग्रहमदावाद में सुप्रसिद्ध भराठी नाटककार माया वरेरकर की प्रेरणा से 'रग मंडल' नामक अव्यावसायिक नाट्य संस्था की स्थापना हुई जिसे गुजरात के अच्छे कलाकारों का सहयोग प्राप्त हुआ। तत्पश्चात् बम्बई, सूरत, बडोदा, राजकोट आदि नगरों में शौकिया नाटक मण्डलियाँ खुलीं जिनमें से 'दपंगु', 'दर्शन', 'कलाक्षेत्र', 'भारतीय कला केन्द्र', 'नट-मण्डल' आदि उल्लेखनीय हैं। इन मण्डलियों में से भाज कई बन्द हो गई हैं। इन दिनों कुछ ही जीवित हैं।

हिन्दी-गुजराती का यह 'नया रगमंच' अनेकाली या एकाकी नाटक खेलता है। रगमंचीय प्रसाधनों के उपयोग में आज अधिक-स-अधिक यथार्थता एवं स्वाभाविकता के निर्वाह का ध्यान रखा जाता है। नाटक की भाँति आज 'रगमंच' जीवन के अधिक

निकट है। अव्यावसायिक नाटक मण्डलियों को अब अनेक उत्तम लेखकों और कलाकारों का सहयोग प्राप्त होता जा रहा है पर आर्थिक संकट, सहयोग और संगठन का अभाव, पारस्परिक ईर्ष्या और कार्यनिष्ठा की कमी के कारण अव्यावसायिक रंगमंचीय प्रवृत्ति पनपती नहीं है।

अन्त में दोनों आलोच्य भाषाओं के क्षेत्रों से सम्बन्धित इण्डियन नेशनल थियेटर (Indian National Theatre) और भारतीय जन नाट्य सघ (इप्टा) का उल्लेख यहाँ आवश्यक है जिनके सद्प्रयत्नों ने 'नये रंगमंच' की नींव को मजबूत बनाया और रंगमंच की टेकनीक में भी नयी परम्पराएँ शुरू की। आज ये संस्थाएँ भी अधिक सक्रिय नहीं हैं।

स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् भारत सरकार ने 'राष्ट्रीय रंगमंच' की कल्पना को साकार करने के लिए 'संगीत-नाटक अकादमी' की स्थापना की है और राज्य सरकारों ने भी जन-मनोरंजन एवं रंगदेवता की प्रतिष्ठा के हेतु इसी प्रकार के सद्प्रयत्न प्रारम्भ किये हैं। भविष्य उज्ज्वल है।

## उपसंहार

हिन्दी और गुजराती के समस्त नाट्य साहित्य के पुरोगामी तुलनात्मक अध्ययन के पश्चात् अब यह सरलता से कहा जा सकता है कि दोनों भाषा-क्षेत्रों की सम्पूर्ण चिन्ताराशि, अनुभूति-परम्परा और सवेदनशीलता में व्यापक साम्य है। इसी प्रकार आलोच्य नाटकों के तत्त्वों, अभिव्यजना पद्धतियों, विकास परम्पराओं और बाह्यान्तर प्रवृत्तियों में भी अद्भुत समानता है। जो अंतर दृष्टिगत होता है वह वस्तुतः अंतर नहीं है, परन्तु दोनों भाषा-प्रदेशों की क्षेत्रीय विशिष्टता है। इस वैशिष्ट्य के भीतर निश्चय ही एक मूलभूत एकता है जिसे हम भारतीय साहित्य और संस्कृति की एकता कह सकते हैं। दोनों भाषाओं के नाट्य-साहित्य के प्रस्तुत अध्ययन से इस महान सत्य का पूर्ण साक्षात्कार हुआ है। यह इस परिश्रम की सबसे बड़ी उपलब्धि है।

यह सुविदित है कि भारत की सभी आर्य भाषाओं का सम्बन्ध वैदिक भाषा से लगाकर अपभ्रंश भाषा तक अवच्छिन्न रूप से रहा है। पश्चिमी हिन्दी, गुजराती और राजस्थानी का पश्चिमी भारत की 'अपभ्रंश' भाषा से उद्भव असंदिग्ध है। तेरहवीं शती में विरचित जैनाचार्यों के रास जिस लोकनाट्य परम्परा का निर्वाह करते हैं उसी के अवशिष्ट रूप गुजरात के रास-नरवे, राजस्थान के घुमर और अन्य रास तथा ब्रजभूमि की रास लीलाएँ हैं। अपभ्रंश कालीन लोकनाट्य परम्पराएँ आलोच्य भाषाओं की मूलवर्तिनी एकता का उद्घाटन करती हैं।

विभिन्न प्रकार के आधुनिक मनोरंजन के साधनों के बावजूद भी आज भारत में लोकनाट्य परम्परा के रासलीला, रामलीला, स्वाग, भवाई, कठपुल्लो, याना, तमाशा, मक्षगान आदि कई जननाटक जीवित हैं और देश की कोटि-कोटि असिक्त और अर्द्धशिक्षित जनता का मनोरंजन कर रहे हैं। उनके शिल्पविधान, संवाद-योजना, अभिनय शैली, रंगमंचीय प्रसाधन आदि में विशेष अंतर नहीं है। यह तुलनात्मक अध्ययन से सिद्ध होता है।

हिन्दी और गुजराती के साहित्यिक नाटकों का व्यवस्थित प्रारम्भ १८५० ई० के अनंतर हुआ है। इसके पूर्व हिन्दी में जो नाटक उपलब्ध होते हैं वे अजभाषा नाटक हैं। रीवांनरेश विश्वनाथसिंह कृत 'आनन्द रघुनन्दन' 'गिरधरदास कृत नहुष' और गणेश कवि कृत 'प्रद्युम्न-विजय' यद्यपि उत्कृष्ट नाट्य कृतियाँ हैं किन्तु वे खड़ी बोली हिन्दी में प्रणीत नहीं हैं। हिन्दी में नवीन भाषा शैली के नाट्य स्रष्टा और प्रारम्भकर्ता भारतेन्दु वाखू हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५) हैं। इसी प्रकार गुजराती में कवि नर्मद (१८३३-१८८६) के युग से यह परम्परा शुरू होती है। दोनों युगनिर्मिता समकालीन थे और दोनों ने अपनी-अपनी भाषाओं में नये युग की जन्म दिया। तत्कालीन राजनैतिक, सामाजिक तथा शैक्षणिक परिस्थितियाँ भी एक-सी ही थीं, जिन्होंने नाट्य-परम्परा को अग्रगामी बनाने में योग दिया। यहाँ पर विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि खड़ी बोली हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक राजा लक्ष्मणसिंह द्वारा अन्वित 'शकुन्तला' (१८६३) पौराणिक है और इसी प्रकार प्रथम गुजराती नाटक 'लक्ष्मी' (१८५१) भी पौराणिक है। 'लक्ष्मी' एवं यूनानी नाटक का गुजराती रूपान्तर है जिसके रूपान्तरकार हैं कवि दत्तपतारम। यह एक अत्यन्त रोचक घटना है कि दोनों



भाषाओं के आदि नाटकों द्वारा हमारी नाट्य धाराओं का सम्बन्ध जगत् की दो महान नाट्य परम्पराओं (संस्कृत और यूनानी) से अनायास ही जुड़ जाता है।

हिन्दी और गुजराती के समस्त नाटकों का विषय की दृष्टि से अध्ययन करने पर हमें पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनैतिक, राष्ट्रीय आदि विषयों पर रचनाएं उपलब्ध होती हैं।

पौराणिक नाटकों में भी तीन विभाग हैं। रामकथाश्रित, कृष्णकथाश्रित और अन्य कथाश्रित। भगवान राम के जीवन और कार्यों से सम्पन्नित दोनों भाषाओं में नाट्य-कृतियाँ प्राप्त होती हैं। परन्तु उत्तर भारत में 'रामलीला' का अतीव व्यापक प्रचार एवम् प्रसार होने के कारण हिन्दी नाट्यकारों का ध्यान रामकथा पर विशेषतः आकृष्ट हुआ है। फलतः हिन्दी में इन विषयों के नाटक अधिक संख्या में उपलब्ध होते हैं। गुजराती में रामकथाश्रित पौराणिक नाटकों की संख्या अत्यल्प है।

दोनों भाषाओं के आद्य नाट्यकारों—हिन्दी के भारतेन्दुबाबू हरिश्चन्द्र और गुजराती के दीवान बहादुर रणछोड भाई उदयराम—ने कृष्णचरित्र पर नाट्य कृतियों का प्रणयन किया है। भारतेन्दुबाबू ने 'चन्द्रावली' की रचना और रणछोड भाई ने 'बाणामुर मद मर्दन' नाटक लिखा। इन दोनों कृतियों में विषय-वस्तु एवम् रचना विधान की दृष्टि से अधिक समानता नहीं है। 'चन्द्रावली' में जिस उच्चकोटि के काव्य सौन्दर्य, उदात्त प्रणय भावना, सम्यक् रसरसिपाव आदि ने दर्शन होते हैं उनका 'बाणामुर मद मर्दन' में अभाव है। 'बाणामुर मद मर्दन' में रणछोड भाई की वारयिनि प्रतिभा का सम्यक् उन्मेष नहीं हो पाया है। वैसे भी गुजराती में कृष्णकथा सम्बन्धी नाटकों की संख्या अपेक्षाकृत कम है और इस धारा के जो भी गुजराती नाटक उपलब्ध होते हैं वे सामान्य स्तर के ही हैं। हिन्दी में वस्तु-विन्यास, चरित्र-चित्रण, नाट्यशिल्प, अभिनेयता आदि की दृष्टि से इस धारा के नाटक—'चन्द्रावली' और 'कृष्णार्जुन युद्ध' श्रेष्ठ हैं।

भारत की अधिकांश भाषाओं में सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की जीवनकथा पर आधारित नाटक पाये जाते हैं। हरिश्चन्द्र की सत्यप्रियता, कर्तव्य परायणता तथा सचरित्रता ने एक साथ अनेक भारतीय नाट्यकारों को अपनी ओर खींचा और इसीलिए वे रूपक रचना की ओर प्रवृत्त हुए। गुजराती में रणछोड भाई उदयराम ने १८७१ में, बंगला में मनमोहन वसु ने १८७४ में, हिन्दी में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने १८७५ में, मराठी में अण्णा साहव किलोस्कर ने १८८० में और तेलुगु में वीरेशलिगम् ने १८८०-८४ में राजा हरिश्चन्द्र पर नाट्य रचना की। यह साम्य भारतीय आदर्श साधना की एकरूपता एवम् एकवाक्यता का परिचय देता है। रणछोड भाई का 'हरिश्चन्द्र' नाटक अभिनय के सर्व तत्वों से विभूषित है। इसका सबसे बड़ा प्रमाण यह है कि उसके ११०० रंगमंचीय प्रयोग हुए और उसे असाधारण लोकप्रियता प्राप्त हुई। भारतेन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' उत्कृष्ट नाटक है। हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं में अन्य कथाश्रित पौराणिक नाटकों की संख्या काफी बड़ी है। दोनों के विषयों में विपुल वैविध्य एवम् नावीन्य है। समस्त पौराणिक नाटकों पर दृष्टिपात करने पर यह स्पष्टतः परिलक्षित होता है कि गुजराती में कन्हूदलाल माणिकलाल मुशी के पौराणिक नाटकों में उत्कृष्ट कोटि के नाटकीय गुणों का निर्वाह हुआ है। इस परम्परा में कवि नानालाल की 'डोलन शैली' भी अनुत्तनीय है। यहाँ पर यह भी उल्लेख्य है कि धर्मवीर भारती का गीतिनाट्य 'अघामुग' शैली, शिल्प, प्रतीक-योजना आदि

की दृष्टि से अन्यन्त है।

हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के पौराणिक नाटकों में मूलवर्ती सांस्कृतिक चेतना एक है। दोनों के नाटक-रचयिताओं की प्रवृत्तियाँ भी समान ही हैं। विविध पौराणिक विषयों की सहायता से इन कृतिकारों ने या तो अतीत के उज्ज्वल आदर्शों का उद्घाटन कर उनकी पुनः प्रतिष्ठा करने का यत्न किया है या समकालीन सामाजिक, राजनैतिक, राष्ट्रीय इत्यादि समस्याओं को समाधान प्रस्तुत करने का उद्योग किया है।

पौराणिक नाटकों की भाँति हिन्दी-गुजराती के ऐतिहासिक नाटकों में भी सांस्कृतिक चेतना तथा राष्ट्रीय भावना को उजागर किया गया है। दोनों भाषाओं के १६०० के परिवर्ती नाटकों में एक भी नाटक इतिहास के स्थूल तथ्यों का अंकन नहीं करता। ऐतिहासिक इतिवृत्तों का साधारण लेकर या तो भव्य भूतकालीन आदर्शों का निरूपण करना इन ऐतिहासिक नाटककारों का प्रयोजन है या इतिहास के पात्रों और प्रसंगों की सहायता से आधुनिक विचारों और समस्याओं को प्रस्तुत करना आलोच्य नाटकों का प्रधान उद्देश्य है। हिन्दी में जयशंकर प्रसाद के और गुजराती में नानालाल के ऐतिहासिक नाटक उपर्युक्त कथन की पुष्टि करते हैं।

महाराणा प्रताप और ध्रुवस्वामिनी देवी पर दोनों भाषाओं में नाटक उपलब्ध होते हैं। हिन्दी में राधाकृष्णदास कृत 'महाराणा प्रतापसिंह' (१८६७) और गुजराती में गणपतराम राजाराम भट्ट कृत 'प्रताप नाटक' (१८८६) महाराणा प्रताप के त्याग एवम् वलिदान को प्रत्यक्ष करता है। यहाँ यह निर्देश करना रसप्रद होगा कि जब गणपतराम राजाराम अपने गुजराती नाटक के सर्जन के सिलसिले में उदयपुर गये हुए थे, तो वहाँ उनकी भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से भेंट हुई थी और उन्होंने अपने 'प्रताप नाटक' भारतेन्दु को सुनाया था। नाटक सम्बन्धी उनका अभिमत इस प्रबन्ध के सातवें अध्याय में उद्धृत है। राधाकृष्णदास को 'महाराणा प्रताप सिंह' नाटक लिखने में तीन-चार अन्य ऐतिहासिक ग्रंथों के साथ "कवि गणातिराम राजाराम के गुजराती 'प्रताप नाटक' से बहुत कुछ सहायता मिली है।" इस बात को राधाकृष्णदास ने स्वयं अपने नाटक के निवेदन में सधन्यवाद स्वीकार किया है। भारतीय साहित्य में आदान-प्रदान की परम्परा सदैव चली आ रही है और विभिन्न प्रदेशों के साहित्यकार परस्पर एक-दूसरे की रचनाओं से प्रभावित एवं प्रेरित होते रहे हैं और आवश्यकतानुसार उनका उपयोग भी करते रहे हैं। यह तथ्य भी मूलतः भारतीय साहित्य की एकता का ही निर्देशक है।

विशालदत्त प्रणीत 'देवी चन्द्रगुप्तम्' नाटक के कतिपय अंशों की खोज ने एक साथ हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के भूद्वन्द्व नाटककारों को नाट्य-लेखन की ओर प्रवृत्त किया है। जयशंकर प्रसाद ने सन् १९३२ में 'ध्रुवस्वामिनी' और कन्हैयालाल माणिकलाल मुन्शी ने सन् १९२६ में 'ध्रुवस्वामिनीदेवी' की सृष्टि की। प्रसाद ने विवाह, मोक्ष एवं नारी के स्वतन्त्र व्यक्तित्व की समस्या को अपनी रचना में उभारा है, जबकि मुन्शी जी ने अनमेल विवाह की समस्या को नाट्यात्मक रूप प्रदान किया है। दोनों नाटकों में दो तीन मुख्य पात्रों की छोड़कर शेष सभी पात्रों एवं प्रसंगों में अधिक समानता नहीं है। पर दोनों महान स्रष्टा अपने-अपने प्रतिपाद्य उद्देश्यों में पूर्णतः सफल हुए हैं और नाट्य-कला की दृष्टि से भी दोनों ने उत्कृष्ट कृतियाँ सजित की हैं।

हिन्दी का पहला ऐतिहासिक नाटक भारतेन्दु कृत 'नीलदेवी' (१८८१) है और गुज-

राती १। सर्वप्रथम ऐतिहासिक नाटक 'नर्मद वृत्त 'वृष्णाकुमारी' (१८६६) है। दु सान्त नाटको की परंपरा में गुजराती में उपर्युक्त 'वृष्णाकुमारी' और हिन्दी में श्रीनिवामदास कृत 'रण-घोर और प्रेम मोहिनी' सर्वप्रथम हैं। ये नाटक समानरूपेण शेक्सपीयर की 'ट्रिजेडी' से प्रभावित है।

हिन्दी और गुजराती दोनों के नाटको में इतिहास का आधार लेकर राष्ट्रीयता, मानवता, देशप्रेम, हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य इत्यादि उच्च भावनाओं को सम्मिलितरूपेण उद्घाटित किया है। इसी के साथ राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के भावनों को भी इतस्ततः इन नाटको में नाटकीय रूप दिया गया है, यथा-सत्य, अहिंसा, सर्वधर्म, समभाव नारी प्रतिष्ठा मानव-महिमा इत्यादि। कतिपय ऐतिहासिक नाटको में समाज सुधार, नीति, चरित्र तथा जातीय पुनरुत्थान के स्थूल प्रचार की प्रवृत्ति भी दृष्टिगत होती है।

हिन्दी की अपेक्षा गुजराती में ऐतिहासिक नाटको की संख्या अत्यल्प है। यद्यपि जयशंकर प्रसाद की भाँति गुजराती में इस धारा के उत्तम सांस्कृतिक-ऐतिहासिक नाटको का प्रणयन कर किसी भी नाट्यकार ने अपनी उच्चकोटि की कारयित्री प्रतिभा का उन्मेष नहीं किया, फिर भी कन्हैयालाल मुन्शी का 'ध्रुवस्वामिनी' और रसिकलाल छोटेलाल पारिव का 'शबिलक' ये दो नाटक वस्तु-विन्यास एवं चरित्रांकन की दृष्टि से श्रेष्ठ हैं। इसी परम्परा में जगदीशचन्द्र माथुर का 'कोणार्क' भी परिगणित होता है। नानालाल के ऐतिहासिक भाव-प्रधान नाटक अपनी विशिष्ट शैली एवं चित्रण के कारण यहाँ उल्लेख्य हैं। कुल मिलाकर यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि हिन्दी और गुजराती के ऐतिहासिक नाटक हमारी राष्ट्रीयता के निर्वाहक हैं।

भारत रुढ़िवादी देश है। यहाँ के अधिकांश लोग प्राचीन परम्पराओं और मान्यताओं के पुजारी हैं। हमारे देश में राजनैतिक प्रश्नों से अधिक जटिल सामाजिक प्रश्न हैं। हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के नाट्यकारों ने अपने नाटको द्वारा विभिन्न सामाजिक समस्याओं को प्रत्यक्ष किया है। भारतेन्दु-नर्मद-युगीन नाटको में सुधारवादी स्थूल दृष्टिकोण की प्रमुखता रही है। बालविवाह, अनमेलविवाह, विधवा जीवन, विषम दाम्पत्य जीवन, अर्धावस्था, मद्यपान, मासाहार इत्यादि सामाजिक वृत्तियों की ओर प्रारम्भिक युग के नाटककारों का ध्यान आकृष्ट हुआ है और उन्होंने उनका निरूपण कर समाधान भी प्रस्तुत किया है। इस युग के प्रहसनों में भी हास्य, व्यंग्य एवं कटाक्ष द्वारा समाज सुधार की भावना उभरती है।

प्रथम एवं द्वितीय विश्वयुद्ध जनित भीषण आर्थिक संघर्षों और भ्रष्टाचारों के कारण मानव मूल्यों का जो विघटन हुआ है और पार्श्विक वृत्तियों को जो प्रचलता प्राप्त हुई है उससे व्यक्ति और समाज की विभिन्न समस्याओं ने अत्यधिक जटिल रूप धारण कर लिया है। उसी के परिणामस्वरूप नये-नये गूढ़ मनोवैज्ञानिक एवं नैतिक प्रश्न उभरकर सामने आये हैं। बीसवीं सदी के हिन्दी और गुजराती सामाजिक नाटक उन नये सर्वप्राची समस्यामूलक प्रश्नों का बड़ी ही ईमानदारी और सच्चाई से यथार्थवादी निरूपण करते हैं। हिन्दी में लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्रनाथ अशक, पृथ्वीनाथ शर्मा, उदयशंकर भट्ट इत्यादि और गुजराती में कन्हैयालाल मुन्शी, चन्द्रवदन मेहता, जयन्ति दलाल, नन्दकुमार पाठक इत्यादि के नाटक प्रेम, विवाह, कामवासना इत्यादि से विशेषतः सम्बन्धित हैं। अन्य कई नाटककारों ने इन्हीं समस्याओं को प्रधानता दी है। इन्सन, डॉ., गाल्सवर्दी आदि पाश्चात्य

है। व्यक्ति और समाज के सभी पहलू इनके परिवेश में आ जाते हैं। दोनों भाषाओं के किन्हीं एकाकियों में विभिन्न सामाजिक समस्याओं को उभारा गया है तो किन्हीं में स्त्री और पुरुष के गौण सम्बन्ध पर प्रकाश डाला गया है। कुछ एकाकीकार ऐसे हैं जो परम्परागत सामाजिक धारणाएँ उपस्थित करते हैं और वतिपय एकाकी-लेखक व्यक्ति की विशिष्ट सामाजिक परिस्थितियों द्वारा सजित कृताओं और ग्रन्थियों को खोलने का प्रयत्न करते हैं। आधुनिक एकाकियों में समाजगत परम्पराओं और प्रणालिकाओं पर व्यंग्य एवं कटाक्ष भी किये गये हैं और उसी के साथ प्रहसनात्मक शैली में उनकी तिरस्की भी उड़ाई गई है। जयशंकर प्रसाद कृत हिन्दी का सर्वप्रथम एकाकी 'एक घूंट' (१९२६) और बटुभाई उमर-वाडिया कृत गुजराती का सर्वप्रथम एकाकी 'लोमहर्षिणी' (१९२२) दोनों प्रकारान्तरे से विवाह की सामाजिक समस्या को ही उभारते हैं। इस प्रकार आधुनिक हिन्दी और गुजराती दोनों भाषाओं के एकाकियों में सामाजिक दायित्व का पूर्णतः निर्वहण हुआ है। उसी के साथ उनमें विषय की व्यापकता तथा शैली की विविधता भी परिलक्षित होती है।

हिन्दी और गुजराती के अधिकांश गीति नाटकों में पौराणिक प्रसंगों का ही समावेश हुआ है। उनके पात्र भारतीय उदात्त भावनाओं के सदैवसाहक हैं। दोनों भाषाओं के गीति नाट्य प्रेरणास्रोतों में आदर्शोद्घाटन की प्रवृत्ति समान रूप से दृष्टिगोचर होती है। 'अध्यात्म' एवं 'विद्वामित्र' और दो भावनाट्य, भाषा, भाव तथा शैली की दृष्टि से हिन्दी के उत्कृष्ट गीति नाट्य हैं। गुजराती में गीति नाट्य का शिल्प विधान अभी निखरा नहीं है।

हिन्दी में रगमचीय परम्परा के अभाव के कारण पारसी-गुजराती रगमच ही हिन्दी का रगमच माना जाता है। इसने सर्वप्रथम हिन्दी और गुजराती रगमच का रूप व्यवस्थित किया और शिष्ट मनोरंजन के किसी अन्य साधन के अभाव में काफी लम्बे अरसे तक (सन् १८७२ से १९३२ तक) सारे भारत में जनता की नैसर्गिक मनोरंजन क्षुधा को परितुष्ट किया। उधर लखनऊ की 'इन्दर सभा' (१८५३) ने भी बम्बई, गुजरात और महाराष्ट्र में एक उमाने में बहुत अधिक लोकप्रियता प्राप्त की थी। पारसी-गुजराती नाटक गडलियों का और 'इन्दर सभा' का रगमचीय स्तर अत्यन्त निम्न कोटि का अवश्य रहा। परन्तु यह स्मरणयोग्य है कि उनके कारण ही गुजराती की रगमचीय परम्परा सुदृढ़ बनी और हिन्दी प्रदेशों में शिष्ट रगमच की आवश्यकता की भावना तीव्रतर बनी। हिन्दी और गुजराती के रगमचीय लेखकों, अभिनेताओं तथा अन्य छोटे-मोटे कलाकारों को एक-दूसरे के निकट संपर्क में लाने का अवसर भी इसी रगमच ने दिया। वह रगमच प्रादेशिकता की सकीर्ण सीमाओं का उल्लंघन कर अखिल भारतीय रगमच का रूप धारण कर चुका था। अपनी आन्तरिक दुर्बलताओं के कारण वह क्षयग्रस्त हुआ। तदन्तर 'पृथ्वी धियेटर' के यशस्वी संचालक एवं महान कलाकार पृथ्वीराज कपूर ने भी अखिल भारतीय 'राष्ट्रीय रगमच' खड़ा करने का भरीयर प्रयत्न किया। परन्तु वे भी अधिक सफल नहीं हो सके। यह परम सीमाश्रय का विषय है कि पिछले कुछ वर्षों से समस्त भारत में सभी का ध्यान रगमच की सांस्कृतिक प्रवृत्ति के प्रति प्रबल रूप से आकृष्ट हुआ है। चारों ओर व्यावसायिक-अव्यवसायिक रगशालाएँ अस्तित्व में आ रही हैं। केन्द्रीय एवं राज्य सरकारें भी अपने अपने ढंग से 'अकादमियाँ' स्थापित कर रगमच के पुनुरुत्थान एवं विकास के लिए प्रयत्नशील हैं। इस सामूहिक अनुष्ठान के फल-स्वरूप 'राष्ट्रीय रगमच' जन्म लेकर भारत की मूलभूत एकता को अधिक सुदृढ़ बनायेगा, इसमें कोई सन्देह नहीं। भविष्य वस्तुतः उज्ज्वल है।

## परिशिष्ट

### गुजराती नाटकों में 'हिन्दी' प्रयोग

(१)

बम्बई के रंगमंच पर सन् १८७१ ई० में सबसे पहला जो हिन्दी-उर्दू नाटक खेला गया था वह था—'सोने के मूल की खुरशीद'। यह नाटक एदनजी जमशेदजी, खोरी के गुजराती नाटक 'सोनाना मुसनी खोरशेद' का बेरामजी फरदुनजी भर्जवान द्वारा किया गया अनुवाद है। 'विक्टोरिया नाटक कम्पनी' ने इसे सर्वप्रथम खेलकर हिन्दी-उर्दू रंगमंच की परम्परा का सूत्रपात किया। इसकी 'प्रस्तावना' लेखक की हिन्दी-हिन्दुस्तानी सम्बन्धी विचार-धारा पर अच्छा प्रकाश डालती है और उसी के साथ बम्बई के सर्वप्रथम रंगमंचीय हिन्दी-उर्दू नाटक की भाषा के स्वरूप को स्पष्ट करती है। अतः उसे यहाँ अविकल रूप से उद्धृत किया गया है।

'सोने के मूल की खुरशीद'

"जबाने हिन्दुस्थानी

बोलते गुजराती।"

इस कीस्तेगानों की जवान में यह कलमजान अपनी तरफ से जाहेर करता हूँ कि अव्वल इस खेलकु येक आसानाने जबाने गुजराती में तसनीफ कीया था, उस परसे इस कम-थीन ने थोड़ी आरायेश अउर तबदील के साथ हीन्दुस्थानी जबान में तरजमा कीया हूँ। सबब उसका येह हूँ के इस शहर में नाटक याने खेल बाजी का शउक व खाहेश रोज बरोज अफजुनी पकडता हूँ। अउर हर कीसम के सँकडी लोग बा शउक से देखनेकु जमा होते हूँ। इहाँ हर तहरेह की कउम बसती हूँ, मगर जो तमाशा कीया जाता हूँ सो फक्त पारसी गुजराती जबान में, तो येह जबान अकसर इंगरेजी मुसलमानों अउर हेनदुओंकु सम-जना व हल होना मोशकेल हूँ। उससीये कइयेक साहेबो ने खाएश इस अमरीकी कीइके अगर कोई खेल हीन्दुस्थानी जबान में लीखा जावे तो येहाँ के बासीनदे हर कउम को मोघा-फेक आवे, कीयु के हीदी जबान सारे हिंद में मुब्वेज हूँ। येह मसलहेत बदे कु भी पसद आइ अउर येह था के जबान हीन्दुस्थानी में आजतक कोइ खेल याने नाटक लीखा गया देखने में नहीं आया था। बलके हीन्दुस्थानीओ में उसका बुजुद भी नहीं हूँ। तो फेर इस खेलकु अपने होसले के मवाफेक सलीस अउर रोजमररे की हीन्दी जबान में के पारसी व हेनदुओं को आसान होवे, अउर समझ में आवे, तजरमा कीया हूँ, कीयु के सख्त व फारसी, अरबी आमीज इबारात समजना अकसर उनहोकु मोशकेल हूँ।

य इस दानावोपर बारजेफ होके हीन्दुस्थानी इस कमनीन की जबान नहीं हूँ बलके काएदा वगैरेकी खुब तालीम भी ली नहीं हूँ...मगर मेहेज दोस्तो की खुशनुदी के लीये इस कमनीनने मुआफेक तावत अपने के जबाने हीदी में इसके नकल करने की कोशेश कीई हूँ, तो इबारात बदी में अउर कवायदे में अलबता खामी अउर खता रही होगी, अउर सभेकु

आसान होवे वहुसी सलीस इमारत सीमने के सत्र से इमारत भी रगीन व सगीन हुइ ह्ये ।  
बाद इस खुलासे के इस कीससे भट्टर पढ़ने वालो की जाते घाली से उम्मेद रखता हूं के कोइ  
साहेब इमारत और बाएदे की नावार्फेकी का एवगीर न होये बलके उससे दरगुजर करे ।

— बेरामजी फरदुनजी भरजवान

(२)

“श्री बांकावेर आर्यहितवर्धक” नामक गुजराती नाटक कम्पनी के लिए गुजराती  
नाटककार श्री प्रबन्तलाल देवराकर रावल द्वारा प्रणीत एवं प्रकाशित प्रिन्सी हिन्दी ‘महा-  
राणा गोपीचन्द’ के कृतिपर अथ निम्नांकित है । यह नाटक मध्यभारत तब राजस्थान व मगरो  
में कई बार उक्त कम्पनी द्वारा खेला गया था ।

पद्य.—

(देवो की सभा)

‘धन्य ह्य धन्य ह्य गोपीचन्द ह्य ।

जालंधर, मछेन्द्र—कोन-कोन भगवत भगवत भवानी पनि आदेश ।

(३)

शकर—तत्मान बेटा गोपीचन्द तेरा कल्याण हो धन्य ह्य तेरी धर्मता को, कयो जोगी  
जालंधर और मछेन्द्र माया का प्रभाव कैसा ह्य ? (धीरे झुकते ह्य) शरमीदा मत  
हो मयने तुमको पहले से कहा था की तुम माया से बचे हो इससे तुम्हारे पर मायापती  
की कृपा ह्य पर उस वरन अहंकार से वो बात तुम्हारे ध्यान में न आइ इसलिये वो  
साधुमो को असाधुता प्राप्त करने हारा अहंकार नीकासने के लीये तुमको यह चम-  
स्कार दीखाया ह्य ।

यन्ने—जो होना था सो हो गया अब क्षमा कीजिये और मायापती आपकी माया आपके पास  
रहने दीजिये हम उसको नमन करते ह्य ।

विद्वन्—हाँ वत्सो । तुम्हारे योगीयो ने उसको दुरसे नमस्कार करना चाहिये की वा तुम्हारी  
पास न आय ।

शकर—पर विद्वन् नीच जीवो को अहंकार होता है तब उसका नाश ह्य मगर उत्तम जीवो  
को अहंकार होता ह्य उससे से अहंकार प्रकृत फल प्राप्त होता ह्य इसलिये जालंधर  
और मछेन्द्र को अहंकार हुआ तब उससे नया योगी गोपीचन्द फल प्राप्त हुआ ।

विद्वन्—हाँ श्रीशुली मगर गोपीचन्द ने थोरी देर में जालंधर की का उपदेश सुनकर बड़ा तीव्र  
वैराग प्राप्त किया ह्य, धन्य ह्य वो गुरु और शिष्य दोनों को ।

शकर—बेटा गोपीचन्द तु पूर्वजन्म में बड़ा दीव्यशाली योगी था मगर राजकी लालसा से  
तेन योग धारन किया था इससे तु गोपीचन्द राजा हुआ । अब तेरी राज की वासना  
भीट गई जिससे तु जोगीराज हुआ बेटा हम तेरे पर बहोत प्रसन्न हुए ह्य तेरी जो  
ईच्छा होवे सो मेरे पास बर माग ले ।

जो ने तुझे अमर बनाया है; अब चौद भुवन में विचरने की रजा हय । तेरा दील चाहे वहाँ मेरा ध्यान घर और हम आशीरवाद देते हय की तेरे जैसे योगीयो का सदा विजय हो विजय हो !!

भावृत्ति पहेली,

सन् १९१२,

पृष्ठ ६१ ।

—‘महाराजा गोपीचन्द’,

परदा दसवा

देवो की सभा ।

### गाना

गोपीचन्द—मैनावती माता नीर देखुं मय तेरे नयन में  
मैनावती—गोपीचन्द लड़का बादल बरसे रे कंचन महल में  
गोपीचन्द—बयो माता तू करे कल्पना नीत की रहत उदास  
जो कोउ फहेव जीभ कटावुं करुं दुश्मन को नाश रे मैना  
मैनावती—ना बेटा मय कहूँ कल्पना ना मैं रहूँ उदास  
श्रुतु बदल बाबल छट आयो अब बरखन की आश रे गोपी  
गोपीचन्द—नाही बीज या बादल देखुं नाही म्हेल में पाय  
तेरे मन चिता कुछ और हय वो ना वे बताय मैना  
मैनावती—सब कहुं ना सतचड़े और जुठ कहे पतजाय  
नाथ पड़ा दरीया के बीच में पवन से डोले लाय गोपी  
गोपीचन्द—नाथ पड़ा दरीया के बीच में उतारुं पेले पार  
माता हुकुम होवे जो तेरा बजावुं मय नीर धार मैना  
मैनावती—मुजे भरोसा पुत्र सीहारा, तू है आशाकार  
राज पाट स्वप्ने की माया जाती जम के द्वार  
गोपीचन्द लड़का, जोगी हो जारे, तज दे राज को  
गोपीचन्द—माजी राज करन दे, जोगी मत कर रे मा मैनावती  
छोटी हय अब उम्मेर मेरी, मय क्या जानु जोग  
चरचा करे मुलक के राजा, हुते शहर के लोग माजी  
मैनावती—मेरा बचन कीरे नहीं पीछा, कह बचन तूं साख  
तेरी सुरत तेरे बाप जयसी, हुई अग्नि में लाख गोपी  
गोपीचन्द—भुला पडया भवसागर में री, जामे नीर अपार  
अब घटगट मेरी नाथ पुरानी, कैसे उतरो पार माजी  
मैनावती—धरो ध्यान तुम गुरु का प्यारे, जुठा सब सत्तार  
सत्य की नाथ धरम का नेजा, ले हो जावो पार गोपी

—महाराजा गोपीचन्द’,

प्र० भा०, १९१२, पृ० ७४

(३)

गुजराती रगमचीय नाटको में अमानत कृत ‘इन्दरसभा’ के अनुकरण का एक उदाहरण—

वाले कतल हो गए और ईम शाहनशाहत से बड़ी दुश्मनाई रखने वाले राजपूत लोग बहुत करके आपका सलू मुगल सग मिलाके अपने अच्छे दोस्त व बड़े मददगार हुवे है । मगर मेवाड का प्रताप अब तक अपनी भीड़ छोड़ता नहीं है । -

खानखानान—बादशाह सलामत, आप सच कहते हो । मेवाड की जमीं में जैसे जवामद परिवारदिगार ने पैदा किये वैसे मारी जहान में कोई भी जमे पैदा किये नहीं होंगे । राणासिक ने आपके बड़े बाबा के संग जो जंग किया था वह बात तबारीख मे से आपके देखने मे आई होगी ।

अकबर—अजी, तबारीख की बात दूर रखके चितूर के जंग की बात ही करो । मोला बरस के पट्टे ने और जेमल ने जो किया है वो मेरे खयाल से अब तक सिसता नहीं है । हार जीत खुदा के अस्त्रियार में है । लेकिन ऐसे बहादुर सिपहसालार की बोर दूँ की हार हुई वो हार मन समजो । जंग मे बड़ी जवामदों करके जेर होना, मगर जान कुर्बान करके जन्नत में जाना हमेशा की जीत है, यो मैं मानता हूँ ।

‘प्रताप नाटक’

लेखक—गणपतराम राजाराम भट्ट

छद्मी आवृत्ति, १९१७

पृष्ठ ३१-३२

(५)

गुजराती रंगमंचीय नाटको मे हिन्दू-पात्रो द्वारा प्रयुक्त ‘हिन्दी’ का उदाहरण—

मच्छेन्द्रनाथ—(गोरखनाथ ने) गोरखा !

गोरखनाथ—माझा गुरु ?

मच्छेन्द्रनाथ—यह भर्तृहरि का वैराग्य कैसा है ?

गोरखनाथ—गुरु महाराज, उसका दृढ वैराग्य है । चार साधन संयुक्त है, ज्ञान का अधिकारी है, कुछ धोरा बोत संसारी पवन होगा, मगर आगे गुरु समर्थ है ।

मच्छेन्द्रनाथ—सच कहता है गोरखा, (पूछी भर्तृहरि ने) माझा भर्तृहरि कण मुद्रा मे भद्र दे दई । भजन करो तुम अलख निरंजन ! यह द्रव्य अजन ! हे भव भजन ! पक्ष विषय मन सकोचन ! ब्रह्माकारं वृत्ति भवमोचन ! देख वच्चा भर्तृहरि, यह मन्त्र मे अहर्नाश अलख निरंजन का ध्यान लगाना और चित्त कु विषय मे कभी जाने नहीं देना, योगाभ्यास कर सदा वैराग्य मे दृष्टि और ब्रह्माकार वृत्ति रखना ।

भर्तृहरि—‘गुरु महाराज, वैराग्यमां विचार के ही रीते राखवो ?’

मच्छेन्द्रनाथ—देख वच्चा भर्तृहरि, यह जगत् का मायाइ पसार अनादि काल से चला आता है, सो सब बाजीगर के तन्त्र माफीक हे, यह द्रव्य पदार्थ जो कुछ तेरी नजर पडता हे, सो सब नाशवान हे, और यह पञ्चगुनन का देह क्षण भंगुर हे, बडा विकारवान है ।”

“अस्ति जायते वर्धते, विपरिणमते, अपक्षीयते, विनश्यति ।” यह स्थूल के विकार हे, उसका एक रंग नहीं रहता । क्षण-क्षण मे पलट जाता है । और मन, भूत, रक्त,



## गजल

केशरवा—(इन्दरसमानी ढबनी)

जलती हे खावोंद, मेरे दिल मे यह चिराक;  
 में तुमारी बेगम, उधर जा वनी नापाक।  
 तुरफ घर मे मे वसी मेरा क्या हे तिरस्कार;  
 मेरी भेण हे बीमला, उन्नेदीया मुजे धिक्कार।  
 मैने कसम खाया उधर, तुम्हे दिस्ती भुलाउं;  
 सची बेगम बादशाह की, भ्लेच्छ पानी पाउं।  
 धजं मेरी यह हे खावोंद, ऊत्कु ईहीं बीलाग्रो,  
 आप उसकी साथ नीक्का, पढके इहीं बीलाग्रो।

औरगजेब (रंग उपरनो)

मात फिकर हे रखो प्यारी, जोधपूर मे जाउं,  
 नीक्का उसमे पढके, तेरी सग मे पिठाउं।  
 तेरी लुंडी जो न कलें तो, तेरी हे कसम,  
 उस बिना न पोछा छाउं, मुगल का तुलम।  
 कहे तो गाँउ उन्का फलें, जाकर जमीनदोसा,  
 बोल उससे क्या मे ज्यादा, कलें तें छोड रोश।  
 हिंदु काफर क्या ये करते, यिन समज बकवाद;  
 खबर में जा लाउंगा उसका, रखतें प्यारी दाड।  
 तेरा दिलकुं दिलगीरी, सो मेरा बिल देवेन,  
 खुदा मने मे रहे तुं प्यारी, रख तुं दिल मे चेन।

—राजसिंह अने बिमल देवी नाटक,

से० बाघजी आशाराम ओम्का आवृत्ति-२, १८६२ पृष्ठ ५६-६०

(४)

गुजराती रंगमचीय नाटको मे मुसलमान पात्रो क द्वारा प्रयुक्त 'हिन्दी' का उदाहरण—

प्रकवर—(सरदारो सामु जोड़) मेर बहादुर सरदारो। तुमारे कीय हुवे कामो से मैं बडा खुश हूँ। परवरदिगार की पनाह स दील्ही की शाहनशाहत के सामे सिर उठाने वाले निमकहराम सूत्रे सीधे दोर हो गए। आमदखान ने आमदखान को ऐव लगान का कसब किया, उससे वो हैवान की तरह मारा गया। खान जमान न हाथ से खाना धूल बरके धूल मे मिलने की राह लीयो, उसमे वो धूल मे मिल गया, खुदा कीसी को भी भलाई और बुराई का नतीजा देन को देर बरता नहीं है।

खानखानान—जहाँपनाह! सरदारो ने की हुई जवामदोँ आखर तलक बरकत देती नहीं है। तखनसीन मे भी कुछ तेज होवे तब की हुई बहादुरी का तेज बढता है। चितूर के भायर उदाराणा ने आगकी चढाई होने की बात सुनते ही चल लाई, फिर उनके सरदारो ने बहुत सी जवामदोँ की, मगर वो किस काम की?

प्रकवर—मेरे बाबिल उमराव। खुदा की खेर से दील्ही की बादशाही से बेवफाई करने

वाले कतल हो गए और इस शाहनशाहत से बड़ी दुश्मनाई रखने वाले राजपूत लोग बहुत करके आपका लहू मुगल सग मिलाके अपने अच्छे दोस्त व बड़े मददगार हुवे हैं । मगर मेवाड़ का प्रताप अब तक अपनी भीद छोड़ता नहीं है ।

खानखानान—बादशाह सलामत, आप सच कहते हो । मेवाड़ की जमी में जैसे जवामर्द परिवरदिगार ने पैदा किये वैसे मारी जहान में कोई भी जगे पैदा किये नहीं होंगे । राणासिंह ने आपके बड़े बाबा के सग जो जग किया था वह बात तवारीख में से आपके देखने में आई होगी ।

अकबर—भजी, तवारीख की बात दूर रखके चित्तूर के जग की बात ही करो । सोला बरस के पट्टे न और जेमल ने जो किया है वो मेरे खयाल से अब तक खिसता नहीं है । हार जीत खुदा के अस्मियार में है । लेकिन ऐसे बहादुर सिपहसालार की बोर दूँ की हार हुई वो हार मन समजो । जग में यही जवामर्दी करके जेर होना, मगर जान कुर्बान करके जन्नत में जाना हमेशा की जीत है, यो मैं मानता हूँ ।

‘प्रताप नाटक’

लेखक—गणपतराम राजाराम भट्ट

छद्मी आवृत्ति, १९१७

पृष्ठ ३१-३२

(५)

गुजराती रंगमंचीय नाटको में हिन्दू-पात्रों द्वारा प्रयुक्त ‘हिन्दी’ का उदाहरण—

मच्छेन्द्रनाथ—(गोरखनाथ ने) गोरखा ।

गोरखनाथ—आज्ञा गुरु ?

मच्छेन्द्रनाथ—यह भर्तृहरि का वैराग्य कैसा है ?

गोरखनाथ—गुरु महाराज, उगका दूढ़ वैराग्य है । चार साधन समुक्त है, ज्ञान का अधिकारी है, कुछ घोरा बीत ससारी पवन होता, मगर आगे गुरु समर्थ है ।

मच्छेन्द्रनाथ—सच कहता है गोरखा, (पछी भर्तृहरि ने) आज्ञा भर्तृहरि क्या मुद्रा में मन दे दई । भजन करो तुम अलख निरजन । यह द्रव्य भजन । इ भव भजन । पच विषय मन सकोचन । ब्रह्माकार वृत्ति भवमोचन । देख बच्चा भर्तृहरि, यह मग में अहर्नाश अलख निरजन का ध्यान लगाना और चित्त कु विषय म वभी जान नहीं देना, योगाभ्यास कर सदा वैराग्य म दृष्टि और ब्रह्माकार वृत्ति रखना ।

भर्तृहरि—‘गुरु महाराज, वैराग्यमा विचार के ही रीते रामको ?’

मच्छेन्द्रनाथ—देख बच्चा भर्तृहरि, यह जगत् का मायाई पसार अनादि काल से चला आता है, सो सब बाजीगर के तन्त्र माफीक ह, यह दृश्य पदार्थ जो कुछ तेरी नजर पड़ता है, सो सब नाशवान है, और यह पंचभुवन का देह क्षण भंगुर है, बड़ा विकारवान है ।”

“अस्ति जायते वर्धते, विपरिणमते, अपक्षीयते, विनश्येति ।” यह स्थूल के विचार है, उसका एक रंग नहीं रहता । क्षण क्षण में पलट जाता है । और मा, मूत्र, रक्त,

मांस, मेद, अस्थि, मज्जा और शुक्र, उसका यह बना है, उसमें सार वस्तु कौन-सी है उसका विचार करना । अपना मन कुं बहोत समझाना के है मन ! यह नाशवंत पदार्थ मे क्या प्राप्तिक्रि करता है ? यह शरीर शत सहस्र वर्ष रहा तो भी क्या ? आखीर सब अनित्य है और यह पंच विषय के जो जो कार्य है सो सब बड़े दुःख-दायी है ।

—‘भर्तृहरि’ नाटक,  
लेखक—बाघजी भार्द आशाराम,  
सातमी आवृत्ति  
१९२३, पृष्ठ १६२

## संदर्भ ग्रन्थ सूची

### हिन्दी

१. भरतृ का काव्यशास्त्र—मनुवादक डॉ० नगेन्द्र
२. प्रांथ हिन्दी रूपक—डॉ० पाण्डुरंगराव
३. आधुनिक हिन्दी साहित्य (१८५०—१९००)—डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णैय
४. आधुनिक हिन्दी नाटक—डॉ० नगेन्द्र
५. आधुनिक साहित्य—प्राचार्य नंददुलारे बाजपेयी
६. आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास (१९००-१९२५)—डॉ० श्रीकृष्णलाल
७. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध—श्री जयशंकर प्रसाद
८. गुजराती और ब्रजभाषा कृष्णकाव्य का सुलनात्मक अध्ययन—डॉ० जगदीश गुप्त
९. ज्वावा अपनी कम परायी—श्री उपेन्द्रनाथ अक्ष
१०. जायसी ग्रन्थावली—सं० प्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल
११. द्विवेदी अभिनंदन ग्रन्थ—
१२. नया साहित्य नये प्रश्न—प्राचार्य नंददुलारे बाजपेयी
१३. नाटककार अक्ष—सं० श्रीमती कौशल्या अक्ष
१४. प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन—डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा
१५. प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक—डॉ० जगदीश चन्द्र जोशी
१६. प्रसाद के तीन ऐतिहासिक नाटक—श्री राजेश्वर प्रसाद अर्गल
१७. पुरानी राजस्थानी—डॉ० एल० पी० तेस्तिटोरी, अनु० डॉ० नामवर सिंह
१८. बेताब चरित—श्री नारायणप्रसाद 'बेताब'
१९. भारत का संविधान—१९५०
२०. भारतेन्दु नाट्य साहित्य—डॉ० वीरेन्द्र कुमार शुक्ल
२१. भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य—डॉ० गोपीनाथ तिवारी
२२. भारतेन्दु ग्रन्थावली—श्री ब्रजरत्नदास
२३. मुंशीजी और उनकी प्रतिभा—श्री सीताराम चतुर्वेदी
२४. मेरा नाटक काल—पं० राधेश्याम कथावाचक
२५. राजस्थानी भाषा—डॉ० सुनीतिकुमार चटर्जी
२६. रूपक रहस्य—डॉ० श्यामसुन्दरदास
२७. लोकधर्मा नाट्य परम्परा—डॉ० श्याम परमार
२८. संस्कृत नाटककार—श्री कान्तिकुमार भरतिया
२९. संस्कृत साहित्य का इतिहास—डॉ० कीय अनु० डॉ० मंगलदेव शास्त्री
३०. संकेत—सं० श्री उपेन्द्रनाथ अक्ष
३१. साहित्य—श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर

३२. सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ—स. डॉ० नगेन्द्र
३३. साहित्यालोचन—डॉ० श्यामसुन्दर दास
३४. हमारी नाट्य परम्परा—श्री श्रीकृष्णदास
३५. हरिश्चन्द्र—श्री बाबू शिवनन्दन सहाय
३६. हिन्दी साहित्य कोष—प्र० ज्ञान मंडल, वाराणसी
३७. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास—डॉ० दगधर शोभा
३८. हिन्दी साहित्य—डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी
३९. हिन्दी साहित्य का आविकाल—डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी
४०. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—डॉ० सोमनाथ गुप्त
४१. हिन्दी नाटक—डॉ० वचन सिंह
४२. हिन्दी नाटक : सिद्धान्त और समीक्षा—प्रो० रामधोपाल सिंह
४३. हिन्दी साहित्य का इतिहास—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
४४. हिन्दी नाट्य विमर्श—बाबू गुलाबराय
४५. हिन्दी नाट्य साहित्य—बाबू मजरानदास
४६. हिन्दी के पौराणिक नाटक—डॉ० देवर्षि सनाढ्य
४७. हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव—डॉ० श्रीपति शर्मा
४८. हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार—डॉ० रामचरण महेन्द्र
४९. हिन्दी भाषा का इतिहास—डॉ० धीरेन्द्र वर्मा
५०. हिन्दी नाटकों का विकास—श्री शिवनाथ एस० ए०
५१. हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास—डॉ० वेदपाल खन्ना
५२. हिन्दी साहित्य की भूमिका—डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी
५३. हिन्दी एकांकी—प्रो० समरनाथ गुप्त
५४. " —डॉ० सत्येन्द्र
५५. " : उद्भव और विकास—डॉ० रामचरण महेन्द्र

### गुजराती

१. प्रखी : एक अध्ययन—श्री उमाशंकर जोशी
२. अभिरुचि—श्री उमाशंकर जोशी
३. अगियारमी (साठीनी) परिपदनो अहेवाल
४. अभिनय कला—श्री नरसिंहराव भोलानाथ दिवेरिया
५. अभिनेय नाटको—डॉ० धीरुभाई ठाकुर
६. आलोचना—श्री रामनारायण वि० पाठक
७. एकांकी : स्वरूप अने साहित्य—श्री नन्दकुमार पाठक
८. कविकर्म (लेख)—श्री उमाशंकर जोशी
९. काव्य तत्त्व विचार—आचार्य आनन्दशंकर बापुभाई ध्रुव
१०. कुरुक्षेत्र—श्री नानालाल दत्तपतराम कवि
११. मंधाक्षत—श्री अनन्तराम रावल
१२. गुजरात : एक परिचय—कायेस स्मृति ग्रंथ

१३. गुजराती साहित्य बी रूपरेखा—श्री विजयराम क० वैद्य
१४. गुजराती साहित्यनां वधु मार्गसूचक स्तम्भो—दि० व० कृष्णलाल मोहनलाल भवेर
१५. गुजराती साहित्यनां स्वरूपो (पद्य विभाग)—प्रो० मजुलाल र० मजमुदार
१६. गुजरातीनां एकांकी—सं. श्री गुलाबदास ओकर
१७. गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रंथ
१८. गुजराती साहित्य : मध्यकालीन—श्री अनन्तराम रावल
१९. जयनिका—श्री जयन्ति दलाल
२०. दि० व० रणछोडभाई उदयराम शताब्दी स्मारक ग्रंथ
२१. नागरिक गद्यावली—श्री डोलरराय माकड
२२. नाट्यशास्त्र अने आचार्य अभिनव गुप्ताचार्य—श्री के० का० शास्त्री
२३. परिपद् प्रमुखोना भाषणो—बीजी गुजराती साहित्य परिपद्
२४. प्रवेश को : गुच्छ १—प्रो० बलवतराय क० ठाकुर
२५. पारसी नाटक तहनानी तवारीख—डॉ० धनजीभाई न० पटेस
२६. बांध गठरिया भा० २—श्री चन्द्रवदन मेहता
२७. बिन पंधादारी रंगभूमिनो इतिहास—श्री धनमुखलाल मेहता
२८. भवाई संग्रह—श्री महीपतराम रूपराम नौलकण्ठ
२९. रंगभूमि परिपदनो हेयाल (१९३७)
३०. राईनो पर्वत (विवेचन अने विवरण)—श्री अनन्तराम रावल
३१. बसंत विलास—म० आचार्य कान्तिनाल ब० व्यास
३२. शैली अने स्वरूप—श्री उमाशंकर जोशी
३३. धेष्ठ नाटिकासो सं० श्री चुनीलाल मडिया
३४. समसवेदन—श्री उमाशंकर जोशी
३५. साठीना साहित्यनुं दिग्दर्शन—श्री डालाभाई पीताम्बरदास देरासरी
३६. साहित्य विहार—श्री अनन्तराम रावल
३७. साहित्य प्रवेशिका—श्री हिम्मतलाल गणेशजी अजारिया
३८. साहित्य विनर्श—श्री रामनारायण वि० पाठक
३९. गुजराती साहित्य परिपदनो कार्यवही—(१९२९ ई० १९५७ सुदी)
४०. रंगभूमि परिपद : (१९३७-१९३९)

### संस्कृत

१. अग्निपुराण
२. अभिनव भारती—अभिनव गुप्त कृत
३. अभिज्ञान शाकुन्तलम्—कालिदास
४. उत्तर रामचरितम्—भट्टभूति
५. ऋग्वेद
६. काव्यालंकार सूत्रवृत्ति—वामन
७. काव्यालंकार—भामह
८. काव्यानुशासन—हेमचन्द्राचार्य विरचित

६. काव्य प्रकाश—मम्मट
१०. दशरूपकम्—धनजय
११. नाट्यदर्पण—रामचन्द्र गुणचन्द्र
१२. नाट्यशास्त्र—भरतमुनि
१३. महाभारत
१४. मालती माधव—भवभूति
१५. मालविकाग्नि मित्रम्—कालिदास
१६. रघुवंश—कालिदास
१७. रसगंगाधर—जगन्नाथ
१८. वक्रोक्ति जोबितम्—कुतक
१९. श्रीमद्भागवत
२०. सरस्वती कण्ठाभरण—भोजदेव
२१. साहित्य दर्पण—विश्वनाथ

### ENGLISH

1. Affinity of Indian Languages—Govt. of India Publication 1959.
2. Aspects of Modern Drama—F. W. Chandler
3. British Drama—A Nicoll
4. Contributions to the History of the Hindi Drama  
—Dr. Manmohan Ghosh.
5. Drama—Ashley Dukes.
6. European Theories of the Drama—Barrett. H. Clark.
7. History of Indian Literature—Weber.
8. History of Sanskrit Poetic—Dr. B. V. Kane.
9. Indian Drama—Government of India Publication.
10. Maxmuller's Version of the Rigveda, Vol. I.
11. Poetics—Aristotle.
12. The Art of the Dramatist—J. B. Priestly.
13. The Development of Dramatic Art—Donald clive.
- 14 The Drama and Dramatic Dance of Non-European Races  
—William Ridgeway.
- 15 The History of Sanskrit Literature. Vol. I.  
—Dr. S. N. Das Gupta & Dr. S. K. De.
16. The Indian Theatre—G. B. Gupta
17. The Indian Stage Vol. I.—Hemendra Nath Das Gupta.
18. The Indian Theater—Dr. R. K. Yagnik.
19. The Making of Literature—R. A. Scott James.
- 20 The Grigin of Hindi Drama—Dr. M. M. Ghosh. —

21. *The Sanskrit Drama*—Dr. A. B. Keith.
22. *The Theatre of the Hindus*—H. H. Wilson.
23. *The Theory of Drama*—A. Nicoll.
24. *The Types of Sanskrit Drama*—Dr. D. R. Mankad.
25. *The Craftsmanship of One Art Play*—Perceival wilds.
26. *The Construction of one Art Play*—Richard Walter Eaton.
27. *Vasant Vilas*—Edited by Prin. K. B. Vyas.
28. *World Drama*—A. Nicoll.

### अन्य

- मराठी : १. आत्मकथा—श्री बाल गंधर्व  
 २. मराठी रंगभूमि—श्री अप्पाजो विष्णु कुलकर्णी  
 ३. लोक साहित्याची रूपरेखा—श्रीमती दुर्गाबाई भागवत
- बंगला : १. बांगला साहित्येर कथा—श्री सुकुमार सेन
- गुजराती : १. अप्रकाशित प्रबन्ध : भवाई—डॉ० सुधा देसाई  
 २. हस्तलिखित डायरी—श्री जयशंकर 'सुन्दरी'  
 ३. हस्तलिखित पत्र—श्री मूलजीभाई पी० साह

### पत्र-पत्रिकाएँ

#### हिन्दी

१. आलोचना : त्रैमासिक—दिल्ली
२. 'इन्दु' पत्रिका—काशी
३. कादंबिनी—इलाहाबाद
४. जनपद : त्रैमासिक—काशी
५. नागरी प्रचारिणी पत्रिका—काशी
६. हिन्दुस्तानी : त्रैमासिक—प्रयाग
७. राजस्थानी पत्रिका—उदयपुर
८. संस्कृति : त्रैमासिक—दिल्ली
९. साहित्य संदेश—आगरा
१०. साहित्यकार—इलाहाबाद
११. हिन्दी अनुशीलन—प्रयाग
१२. सारंग—दिल्ली
१३. निकष—इलाहाबाद
१४. हंस—बनारस
१५. प्रकाशन समाचार—दिल्ली



## गुजराती

१. संस्कृति—ग्रहमदाबाद
२. बुद्धिप्रकाश—ग्रहमदाबाद
३. गुजराती नाट्य—बंबई
४. स्त्रीबोध—बंबई
५. गुजराती साहित्य परिषद पत्रिका : प्रेमासिक—बंबई
६. रंगभूमि—बंबई